

Identitat, Treball i Èxit

Estudi de cas de tres talent shows declinats a nens:
MasterChef Junior, Tu Cara me Suena Mini i La Voz Kids.

Treball Fi de Grau

Tutor: Dr. Joan Ferrés Prats

Universitat Pompeu Fabra

Juliol 2015

DOI: 10.13140/RG.2.1.2545.0966

Cristina Sánchez-Serradilla (cristina.sanchez16@estudiant.upf.edu)

(<http://orcid.org/0000-0003-3158-0012>)

Maria Villier Vilalta (maria.villier@gmail.com)



Agraiments

Gràcies a la Mercè Oliva pel suport, la guia, l'interès
i per proporcionar-nos la Bíblia que ens ha servit de referència.

Gràcies als entrevistats i a Víctor per la seva paciència,
les seves inestimables respostes i per mirar els programes fins al final.
Que sabem que els bombons no són compensació suficient.

Gràcies a la Coralí per oferir-nos tot el que la biblioteca no pot.

Gràcies a l'Ona per tots els accents trobats
i gràcies a la Nequi per la seva exhaustivitat.

Gràcies a la Montse per la seva ajuda en la producció del treball.

I, per últim, gràcies al nostre tutor Joan Ferrés
per acollir-nos en nombroses tutories.

Resum

Aquest Treball Fi de Grau té com a objecte d'estudi tres formats infantils talent shows. Aquests programes, originalment pensats per adults, vehiculen una manera molt específica d'entendre com és un adult d'èxit professional. L'objectiu d'aquest estudi és abordar quina és la identitat d'adult d'èxit professional que construeixen els programes i que identifiquen els receptors. La identitat és un d'aquells mots difícils de definir: tothom sap que és però ningú ho sap definir. Dins de la complexitat que aquest concepte proposa, aquest estudi pretén entendre què significa la identitat i centrar-nos en la identitat laboral, que és la que es posa en primer terme en aquests programes. A més, al tractar-se de programes infantils, es situa al nen en una posició per adquirir una identitat que no li correspon adquirir encara. Per discernir com s'entén la identitat de l'adult d'èxit, s'analitzen tres talent shows: La Voz Kids, Tu Cara Me Suena Mini i MasterChef Junior. L'aproximació a aquest objecte d'estudi es farà a partir d'una combinació de metodologies: l'anàlisi textual per assenyalar la representació de l'adult d'èxit professional, i les entrevistes, per assenyalar la identificació de la mateixa figura per part dels receptors.

Paraules clau

Identitat, èxit, adult, laboral, talent, entrevistes, semiòtica narrativa, *talent show*.

Índex

I. Introducció.....	5
II. Estat de la qüestió.....	8
III. Marc teòric	13
1. Primers apunts sobre la identitat: el nom i el 'jo' interior	13
2. Stuart Hall i la història del subjecte modern	14
3. El construccionisme social i la importància del llenguatge	20
4. Identitat col·lectiva com a identitat cultural: <i>sameness</i> i <i>difference</i>	28
5. La televisió com a constructora d'identitats.....	42
6. La gent ordinària, el conflicte del mèrit i els experts.....	48
7. La identitat laboral: rellevant en els <i>talent shows</i> i cabdal en la vida social.....	62
IV. Mostra d'anàlisi i metodologia	69
1. Mostra d'anàlisi.....	69
2. Proposta metodològica: triangulació de metodologies	70
3. Stuart Hall i el model <i>encoding/decoding</i>	71
4. Anàlisi textual	74
5. Entrevistes en profunditat	81
V. <i>Encoding</i>: Anàlisi textual de tres <i>talent shows</i>.....	86
1. Introducció als programes.....	86
2. Semiòtica narrativa	90
2.1. Els rols narratius i les seves funcions.....	90
2.2. Estructures narratives	95
2.2.1. <i>La Voz Kids</i>	95
2.2.1.1. <i>La Voz Kids</i> : Audiciones a ciegas.....	96
2.2.1.2. <i>La Voz Kids</i> : Las batallas	105
2.2.1.3. <i>La Voz Kids</i> : La final.....	113
2.2.1.4. <i>La Voz Kids</i> : macrorelat	117
2.2.2. <i>Tu Cara Me Suena Mini</i>	118
2.2.2.1. <i>Tu Cara Me Suena Mini</i> : el <i>pulsador</i> , l'assaig i el <i>clonador</i>	119
2.2.2.2. <i>Tu Cara Me Suena Mini</i> : actuació i valoracions.....	122
2.2.2.3. <i>Tu Cara Me Suena Mini</i> : puntuacions	134

2.2.2.4. <i>Tu Cara Me Suena Mini</i> : microrelats especials.....	139
2.2.2.5. <i>Tu Cara Me Suena Mini</i> : macrorelat.....	141
2.2.3. <i>MasterChef Junior</i>	143
2.2.3.1. <i>MasterChef Junior</i> : la <i>Prueba por equipos</i>	144
2.2.3.2. <i>MasterChef Junior</i> : proves individuals.....	151
2.2.3.3. <i>MasterChef Junior</i> : altres microrelats	162
2.2.3.4. <i>MasterChef Junior</i> : macrorelats	163
3. Fases de l'heroi	165
3.1. Prova qualificant.....	166
3.2. Prova decisiva.....	168
3.3. Recompensa.....	169
4. Anàlisi de l'enunciació	171
5. Conclusions de l'anàlisi textual	179
VI. <i>Decoding</i>: Entrevistes en profunditat.....	186
1. Introducció a les entrevistes i presentació dels entrevistats	186
2. Trets fonamentals de la identitat personal	187
3. Identitat individual <i>versus</i> identitat col·lectiva	191
4. Identitat generacional	193
5. Identitat laboral.....	196
6. Talent <i>versus</i> treball	203
8. Èxit	218
9. Experts	227
10. Opinió general sobre els programes	240
11. Conclusions de les entrevistes en profunditat.....	247
VII. Conclusions generals	252
1. L'adult d'èxit professional	252
2. Prescripció del triomf	253
3. La identitat variable però unificada	256
VIII. Bibliografia	258

I. *Introducció*

‘Religion’ belongs to a family of curious and often embarrassing concepts which one perfectly understands until one wants to define them.

Zygmunt Bauman (1997). *Postmodernity and its discontents*, p165.

La identitat és un concepte tant present en la nostra vida diària que el donem per suposat fins que ens provoca conflictes o ens desperta dubtes. De la mateixa manera, tothom entén perfectament el seu significat fins que, un dia, per algun motiu, comença a qüestionar-lo. Llavors la identitat es revela com un tema d'abast còsmic. Ho toca tot i s'amaga darrera totes les coses. Quan un n'és conscient, no pot evitar descobrir-lo constantment, obsessivament, en cada conversa i en cada contingut cultural.

Nosaltres, en aquest últim treball del Grau en Comunicació Audiovisual per la Universitat Pompeu Fabra, hem volgut aplicar aquest concepte tant conflictiu i prolífic que és la identitat i, com si es tractés d'una lupa, utilitzar-lo per analitzar un producte de la cultura mediàtic molt concret. Aquest producte són els formats infantils de tres *talent shows* emesos recentment en la televisió d'àmbit estatal: *La Voz Kids*, *Tu Cara Me Suen a Mini* i *MasterChef Junior*.

Tots tres són continguts televisius amb importants índex d'audiència que tenen la particularitat que no han estat pensats, inicialment, per acollir infants com a concursants. El fet que hagin estat formulats originalment per a concursants adults ens porta a pensar que, en la seva adaptació, els comportarà tota una càrrega discursiva especialment interessant en la interacció amb els concursants infantils.

També resulta rellevant remarcar que s'emeten durant una franja horària en que un 23% de menors està mirant la televisió (dades extretes de Blanco, 2011: 25).

Amb la necessitat de cenyir un tema d'estudi tant general, d'altra manera inabastable, hem centrat el nostre focus d'atenció en el discurs identitari relacionat amb l'èxit laboral, articulant-ho principalment a partir del talent, l'aprenentatge i el mèrit. Així, el que investigarem en el present estudi és què s'ofereix des d'aquests tres *talent shows* com un adult d'èxit professional, és a dir, quina és la identitat d'adult d'èxit professional que formulen, construeixen i ofereixen a l'audiència.

Per tal de complir aquest objectiu, proposem un model mixt, en primer lloc, analitzant el discurs dels programes i, en segon lloc, analitzant la recepció dels mateixos a partir d'una mostra qualitativa. Això els permetrà veure la lectura preferent que es proposa des del programa, així com la lectura que en fan alguns espectadors.

Així doncs, en primer lloc, establim el context del nostre estudi. Veurem què s'ha fet a partir d'algunes de les investigacions més rellevants relacionades amb els principals temes que tractarem. En segon lloc, aprofundirem en qüestions teòriques sobre la identitat: parlarem de què és i com ha sigut definida al llarg de la història moderna, com interactuen la identitat personal i la col·lectiva, com es s'articula i es construeix, com hi influeix la cultura i el llenguatge, quin és el paper que hi juga la televisió i, finalment, acabarem parlant sobre la importància de la identitat labora.

En tercer lloc, presentarem la mostra d'anàlisi i proposarem una metodologia. Arribats a aquest punt explicarem en profunditat la manera en que adaptem el model d'*encoding/decoding* de Stuart Hall. En aquest model, el teòric identifica dos moments d'equivalent importància en el procés comunicatiu: el de la producció i emissió del missatge i el de la recepció. Per tal d'atendre aquests dos moments comunicatius, utilitzarem, d'una banda, l'anàlisi textual i, de l'altra, les entrevistes en profunditat.

Seguidament portarem a terme aquest l'anàlisi textual, on tractarem els programes des de la semiòtica narrativa, per identificar els relats interns, els subjectes principals i les transformacions que es narren. A més a més, farem un anàlisi de l'enunciació, és a dir, veurem de quina manera s'explica el relat audiovisualment. En cinquè lloc, analitzarem les entrevistes realitzades per tal de veure com s'interpreten els programes. Ens ajudarà a fer-ho categoritzar els grans temes trobats en els discursos dels entrevistats.

En sisè i últim lloc, oferirem conclusions separades per la part de l'anàlisi dels programes i per la part de la recepció. Finalment, presentarem unes conclusions generals en què posarem en comú els resultats obtinguts.

II. *Estat de la qüestió*

La identitat és un concepte que preocupa a la societat i que ha estat estudiat des de diferents perspectives, com són la lingüística, la psicologia o la política, per posar alguns exemples. La identitat com a concepte és quelcom modern que va començar a interessar a partir del s.XVIII i, amb diferents concepcions i manera d'entendre'l, encara avui en dia es segueixen proposant definicions.

La identitat també s'ha estudiat des dels mitjans. L'hegemonia dels mitjans de comunicacions de masses van ser un bon de partida per estudiar la representació de les identitats. Els investigadors s'han preocupat especialment per estudiar la identitat de grups socials subordinats, enfocant els estudis des de la divisió de classes socials i, més endavant, des de la raça, al gènere, els grups d'edats o, fins i tot, l'orientació sexual.

Als estudis culturals, el tema de la identitat va començar a ser estudiat amb més interès a partir dels anys noranta (Barker, 2003, 19). A partir de les aportacions d'Stuart Hall, l'interès es va focalitzar en la identitat cultural i va posar en primera línia de discussió qüestions relatives a la identitat nacional, no només al món acadèmic, sinó també als mitjans de comunicació i, en definitiva, a tota la societat. Des de llavors, el tema identitari és tractat de manera recurrent dins dels estudis dels mitjans de comunicació, però també des de la societat. Zygmunt Bauman, en el llibre *La Sociedad Individualizada*, on reflexiona sobre les actituds dels individus i la societat en general davant la globalització, declara que la identitat s'ha convertit en "un prisma a través del cual se descubren, comprenden y examinan todos los demás aspectos de interés de la vida contemporánea" (2001:161).

Hall també relaciona l'explosió discursiva sobre la identitat amb la deconstrucció i qüestionament que s'ha fet del terme. Considera que la 'identitat', juntament amb altres conceptes clau que la perspectiva deconstructivista ha posat sota inspecció, ja no són "good to think with" en la seva forma original i sense reconstruir, però com no sembla haver-ne d'altres millors amb els que substituir-los, no podem fer altra cosa que "continue to think with them" (Hall, 1996:1), és a dir, seguir pensant i donant forma al món i a nosaltres mateixos amb aquests conceptes com a eines.

Les investigacions que s'han realitzat al voltant de la identitat en el conjunt del món acadèmic reflecteixen la disputa entre essencialistes i anti-essencialistes (Grossberg, 1996:89). El primer model assumeix que totes les identitats tenen un contingut essencial i intrínsec que ha estat definit per un origen o una experiència comuna. Segons aquest model, per lluitar contra una representació identitària existent, cal oferir una identitat distingible i completament formada que la pugui substituir. Els anti-essencialistes, en canvi, consideren que és impossible aquesta identitat construïda totalment. Neguen l'existència d'identitats autèntiques basades en orígens i experiències universals. Les identitats són construccions culturals en procés, sempre incompletes i dependents de la seva diferència respecte algun altre terme.

Grossberg considera que els estudis conduïts des d'aquesta segona posició giren al voltant de cinc figures bàsiques: *différance*, fragmentació, hibridació, frontera i diàspora (1996:90). Per *différance*, terme introduït pel filòsof francès Jaques Derrida, s'entén alhora diferència i ajornament (*to differ* i *to defer*), de manera que la producció de significat és constantment diferit i afegit (o complementat o suplert) pel significat d'altres paraules (Barker, 2003:55). La fragmentació destaca la multiplicitat identitària, constituïda a partir de fragments incomplets, que provoca contradiccions internes dins un mateix individu. La hibridació, lligada molt directament al terme de frontera, parla de la situació on el subjecte es defineix per la seva posició 'anormal' que el constitueix com a diferent de les dues alternatives establertes. Finalment, la

figura de diàspora, molt present en els estudis d'identitat nacional i immigració, connecta la identitat a una localització espacial.

Paral·lelament, la lingüista Roz Ivanič va portar a terme una anàlisi de la manera en que els acadèmics han parlat (i escrit) sobre la identitat. En relació als textos que s'inscriuen en la teoria del construccionisme social, considerada anti-essencialista, ha detectat la importància dels conceptes de poder (on destaca Foucault), pertinença, diferència i context històric (1997:12-15). Ivanič també va observar com els investigadors de diferents disciplines no s'han posat d'acord amb les distincions entre termes com '*self*', '*person*', '*rol*', '*position*', '*subjecte*', '*subjectivitat*', '*identitat*' i els plurals de molts d'ells. Per tal de considerar l'adequació dels nombrosos termes, n'examina les seves connotacions, llistant els seus pros i contres (Ivanič, 1997:10-11). Per exemple, subratlla la distinció en pols oposats de '*person*', '*rol*' i '*persona*' respecte '*self*', '*identitat*' i '*ethos*'. Mentre els primers apunten a un aspecte identitari més públic i definit institucionalment, els segons semblen parlar d'un aspecte més privat, amb el perill de suggerir l'existència d'alguna essència personal separada del context social. Respecte al terme '*identitat*', també apunta negativament que, tot i ser la paraula utilitzada quotidianament, no té connotacions de socialment construïda. El seu plural, '*identitats*', captura la idea de la gent identificant-se amb diversos grups socials alhora, però fa pensar en fracturació. En canvi, el terme '*identitat múltiple*' suggereix una coherència còmode entre les identitats dins un mateix subjecte que moltes vegades no es produeix. Tot i aquests problemes, l'autora segueix fent servir la paraula '*identitat*' en el seu estudi i, com bé puntualitza Joseph (2004:10), Ivanič l'utilitza en el títol del seu llibre no una, sinó dues vegades. Això reflecteix que, tot i la imperfecció del terme, no en tenim cap que el pugui substituir.

Segons Kellner, moltes de les teories postmodernes privilegien la cultura mediàtica com el lloc d'implosió de la identitat i de la fragmentació del subjecte, però considera que "se han hecho pocos estudios en profundidad de los textos mediáticos y sus efectos desde esta perspectiva" (2011:250). La identitat ha estat estudiada als mitjans de comunicació a partir, sobretot, de la representació de col·lectius que s'han

considerat maltractats per aquests mitjans i per la societat en general: dones, homosexuals, immigrants, classe treballadora, joves... I s'ha estudiat molt des de la ficció, com per exemple l'article de Ruiz Collantes, Ferrés, Obradors, Pujadas i Pérez (2006) sobre la imatge pública dels immigrants. També podem trobar alguns exemples des dels informatius, Ventura (2014) estudia la súper representació del col·lectiu heterosexual al seu estudi *La sexualidad mediada: Estudio de la hetenormatividad en los informativos de televisión*. Nosaltres, en canvi, en aquest estudi ens plantegem analitzar un col·lectiu, no limitant-nos a la seva representació, sinó anar més enllà i qüestionar-nos sobre la construcció i articulació d'una identitat. Una identitat que, d'altra banda, no fa referència a un d'aquests col·lectius 'oprimits', sinó a un grup 'opressor' amb poder: l'elit d'èxit professional que apareix en els *talent shows* infantils.

D'aquesta manera, el nostre objectiu és estudiar la identitat d'un col·lectiu: els adults d'èxit professional. Però abans, veurem quins són els temes més importants que tractarem i com s'han aproximat altres estudis. Aquests temes centrals són, juntament amb la identitat, l'èxit, el talent i la figura de l'expert.

L'èxit és un concepte que han estudiat investigadors que han pres els *reality shows* com a objecte d'estudi. Ara bé, és un concepte que ha quedat molt lligat als termes de fama i celebritat, fins convertir-los gairebé en sinònims. I és que aquests estudis han arribat a la conclusió que la fama en aquests tipus de programes televisius, però també en bona part dels continguts mediàtics, és un indicador d'èxit. Un bon exemple és l'article d'Oliva (2012): *Fama y éxito profesional en "Operación Triunfo" y "Fama ja bailar!"*. En aquest article, Oliva assenyala com aquests dos programes representen l'èxit professional i que, per aconseguir-lo, cal tenir fama i talent. Ara bé, el nostre estudi vol investigar quin tipus d'èxit professional es ven a partir de la figura de l'expert, que sol comptar amb uns coneixements considerats superiors i amb una trajectòria professional triomfadora o, com a mínim, remarcable.

Aquesta figura i el poder que articula dins els programes considerem que ha estat poc estudiada. Per posar un exemple, Blitvich, Bou-Franch i Lorenzo-Dus (2013) al seu article *Identity and impoliteness: The expert in the talent show Idol*, parla principalment de la figura d'un dels membres del jurat del programa, però ho fa en relació a les valoracions i comentaris irònics i extrems que ofereix als participants. El nostre estudi es vol centrar en la figura de l'expert com a models a seguir, com a exemples de l'èxit professional que els participants volen assolir.

III. *Marc teòric*

1. Primers apunts sobre la identitat: el nom i el 'jo' interior

La identitat és la resposta a la pregunta 'qui ets tu?'. És una pregunta que ens fan els individus amb qui ens relacionem i que també ens fem nosaltres mateixos. És una pregunta que la societat moderna considera cabdal i que fomenta que ens replantegem contínuament. És una pregunta que ha sigut la font d'importants conflictes i discriminacions.

I quan algú ens pregunta qui som, responem amb el nom. El nom serveix per distingir, diferenciar i assenyalar-nos individualment, però alhora ens insereix en una comunitat. El cognom, amb especial força, parla de la identitat col·lectiva que és la família, portant implícit una història, un origen geogràfic i, en algunes ocasions, una identitat laboral. També resulta interessant la seva característica de ser un element heretat, ja que, segons Lawler, la cultura europea i nord-americana considera que la herència biològica i cultural condueix a la identitat (2008: 31).

S'ha dit moltes vegades que la identitat, allò que som, està format alhora per tres capes que es superposen, complementen i influencien: qui creiem que som, qui creuen els altres que som i qui creiem que els altres creuen que som. El nom reflecteix força bé això, ja que no se l'acostuma a posar un mateix i és tant, o més, una cosa dirigida als altres que a l'anomenat. El nom, un element lingüístic que creiem que ens identifica i ens defineix (o representa), és una identificació des dels altres.

Així doncs, el nom és un primer acostament a la identitat d'algú, amb unes característiques que ens donen les primeres pistes des de les que abordar el tema de la identitat: la influència de la mirada dels altres, la importància del llenguatge, la dualitat *sameness–difference*, la identificació i la representació.

Però la pregunta 'qui ets tu?' també pot fer referència a allò intangible i profund, a un 'jo interior', ocult i central, que la religió ha anomenat ànima i la psicologia s'hi ha referit com a *ego* o *inner self*. És una concepció que encaixa en la teoria de les idees de Plató, on conceptes com la identitat s'entendrien com entitats úniques, immutables, universals i independents a les nostres accions i voluntats.

Des d'aquesta perspectiva essencialista, on la identitat es considera que conté i reflecteix una essència única, existiria una experiència comuna de ser dona o de ser mestre o de ser jove, igual per tothom independentment del context. Si la identitat tingués una essència, aquesta seria una singularitat que pertanyeria solament a l'individu i no tindria res a veure amb el món social: aquest hi impacta i ho modifica, però no la construeix. Aquesta concepció metafísica de la identitat la converteix en una cosa "unknown and unknowable" (Lawler, 2008: 5), és a dir, desconeguda i impossible de conèixer. L'essencialisme entén la identitat d'aquesta, però com veurem a continuació, el concepte d'identitat requereix una definició més complexa.

2. Stuart Hall i la història del subjecte modern

Els mecanismes de construcció i manteniment identitari són una qüestió que no ha preocupat sempre, és un problema modern. Stuart Hall, en l'article fundacional *The question of cultural identity*, analitza el que considera la 'història del subjecte modern' (1992b: 281), on identifica tres formes de conceptualitzar la identitat. Parla d'una evolució del subjecte 'jo' i del concepte d'identitat que se li associa, per assenyalar tres canvis estratègics durant la modernitat: el subjecte de la Il·lustració, el subjecte sociològic i el subjecte postmodern. Hall situa la font del conflicte en la pèrdua que pateix el subjecte modern d'un "sense of self" estable (1992b: 275). Amb aquesta

pèrdua d'estabilitat es produeix una dislocació o descentrament, on el que abans hi havia al centre (el propi subjecte i la seva identitat) deixa d'estar-ho, però sense ser substituït per alguna altra cosa concreta i unificada.

Abans d'aquest punt de fractura, el subjecte es definia com un agent únic i unificat, perfectament centrat, dotat de raó, consciència i capacitat d'acció. Aquest és el subjecte de la Il·lustració, un 'jo' universal i que s'autosustenta. Aquí, el nucli intern de l'individu n'és el seu centre i emergeix per primera vegada quan el subjecte neix, evolucionant amb ell, però mantenint en tot moment la seva essència (Hall, 1992b: 275). Aquest centre essencial del 'jo' era la identitat d'una persona.

En segon lloc, el subjecte sociològic apareix quan el nucli intern de l'individu comença a no entendre's com a autònom i autosuficient, sinó com a format en relació a 'altres significatius' (Hall, 1992b: 275), com són la família i la comunitat més pròxima del subjecte, que s'encarreguen de transmetre-li els valors, significats i símbols, és a dir, la cultura en la que es situa. Tal com assenyala Hall (1992b: 275-276), les aportacions dels sociòlegs G.H. Mead i C.H. Cooley, així com de la perspectiva sociològica de l'interaccionisme simbòlic, són les figures clau que elaboren aquesta proposta 'interactiva' de la identitat: aquesta és la concepció sociològica clàssica de la noció identitària. El teòric Douglas Kellner fa referència a aquesta concepció de la identitat d'una manera semblant:

Según el folclore antropológico y sociológico, en las sociedades tradicionales la identidad era algo fijo, sólido, estable. La identidad estaba en función de roles sociales predefinidos y un sistema tradicional de mitos que proporcionaba orientación y sanciones religiosas para definir nuestro lugar en el mundo (...). Uno nacía y moría como miembro de un clan o de un sistema de parentesco fijo, y de una tribu o grupo con una trayectoria vital fijada de antemano. (...) Uno era cazador y miembro de una tribu y se ganaba la identidad a través de estos roles y funciones (Kellner, 2011: 247).

El subjecte sociològic és una creació social, es forma en la interacció entre el '*self*' i la societat. Per tant, el context que envolta a l'individu i la relació amb els altres condiciona la creació d'identitat. Tot i que el 'jo' encara s'entén com un ésser amb un nucli intern, unificat, uniforme i únic, que configura l'essència del 'jo real', es reconeix que es forma i modifica en un diàleg constant entre el món intern i el món social extern.

A partir d'aquest període, la identitat comença a fragmentar-se i ser canviant. Les persones ja no es componen d'una, sinó de varies identitats, a vegades contradictòries i conflictives internament. Aquest és l'anomenat subjecte postmodern, amb un 'jo' completament descentrat i sense una identitat fixa, essencial ni permanent.

The subject assumes different identities at different times, identities which are not unified around a coherent '*self*'. Within us are contradictory identities, pulling in different directions, so that our identifications are continuously being shifted about. If we feel we have a unified identity from birth to death, it is only because we construct a comforting story or '*narrative of the self*' about ourselves (Hall, 1992b: 277-278).

Amb una articulació del 'jo' tant complexa, els temes identitaris s'ha tornat de vital importància i han despertat una gran preocupació en el període més recent. Així, la nostra anàlisi s'articularà des de la perspectiva del subjecte postmodern i del seu concepte d'identitat. Diferents autors moderns han teoritzat sobre el concepte d'identitat i, malgrat petits matisos, tots coincideixen en les nocions bàsiques que ja explicava Hall.

Un d'aquests autors és Kellner, que també parla sobre la identitat postmoderna, matisant-ne alguns punts:

En la modernidad, la identidad se convierte en algo móvil, múltiple, personal, autorreferencial y sujeto a cambio e innovación. De hecho, la identidad en la modernidad también es social y se relaciona con los demás. Los teóricos de la identidad (...) han caracterizado la identidad personal en términos de reconocimiento mutuo, como si la identidad propia dependiera del reconocimiento de los demás y la validación de dicho reconocimiento. (...) la identidad también se vinculaba a la individualidad, a desarrollar exclusivamente el ser individual (...). Por lo tanto, en la modernidad, el problema de la identidad consistía en cómo nos construimos, percibimos e interpretamos y nos presentamos ante nosotros mismos y ante otros (Kellner, 2011: 247-249).

La identitat personal està fortament influenciada pel que un individu creu que els altres pensen sobre ell, per la (re)presentació davant aquests i pel reconeixement percebut que menciona Kellner. Així doncs, la identitat és, bàsicament, un reflex que projectem cap a l'exterior, per als altres. La identitat es crea a partir del reconeixement mutu i la validació d'aquest reconeixement, és a dir, que depèn del context social i necessita d'una interacció amb aquest. En construir-se en l'espai relacional en el que, a partir d'atribucions i identifications, s'elaboren definicions d'un mateix, Bolívar apunta a la característica de la identitat personal de ser alhora una construcció subjectiva i una inscripció social (2006: 40).

Manuel Castells també reconeix la importància actual del debat identitari hi dedica el segon volum de la seva trilogia de *L'Era de la Informació al Poder de la Identitat* (2003b). A l'inici del primer volum, *La societat xarxa* (2003a), ja comença a abordar aquest terme, atorgant una notable importància a la representació davant un mateix o autorepresentació. Considera que en un moment històric on les organitzacions es desestructuren, les institucions es deslegitimen, desapareixen els principals moviments socials i les expressions culturals són de naturalesa efímera, la identitat es converteix en la principal, i a vegades única, font de significat. Per això "cada cop és més habitual que la gent no organitzi el seu significat pel que fa, sinó pel que és o

creu ser” (Castells, 2003a: 35). Una declaració a la que Freud podria afegir que, a més de la importància d’aquest ‘ser’ o ‘creure ser’, en la construcció d’identitat també hi influeix el ‘qui es vol ser’.

En canvi, Martínez García es decanta per destacar la condició de procés. Defineix la identitat com un procés elàstic, variable, mòbil, deforme, sense valor ni pes absolut; la identitat com un procés en constant construcció–reconstrucció sense terme establert i, per tant, infinit (2008: 130). És a dir, condemnat a ser impossible d’acabar. Els subjectes es senten obligats a treballar-hi ininterrompudament, tot i ser conscients d’aquesta condició d’incompletable.

En la mateixa línia, en els múltiples textos en què Bauman tracta el debat identitari, l’autor defineix la identitat com un procés obligatori i individual. Coincidint amb Kellner (2011: 249), Bauman declara que la identitat es va introduir en el pensament i la pràctica modernes des del principi com una tasca individual (Bauman, 1996: 19). Aquesta declaració estaria relacionada amb el fenomen que algunes aproximacions culturals de la psicologia han detectat (Kroger, 2004: 5), on els joves de societats occidentals es veuen ‘forçats’ a prendre decisions i fer tries per definir les seves identitats, mentre que els joves de societats més col·lectives, no. Ara bé, Bauman clarifica que la concepció d’aquesta tasca identitària com a tasca individual en cap cas vol dir que els individus tenen la iniciativa o es confia en el seu judici, sinó més aviat al contrari: posar a primera línia la responsabilitat individual per la autoafirmació, ha generat tota una multitud d’entrenadors, *coaches*, professors, consellers i guies, al·legant tenir un coneixement superior sobre com les identitats es poden adquirir i retenir (Bauman, 1996: 19). En la modernitat líquida, la identitat es recolza simultàniament en la llibertat d’elecció individual i la dependència de la guia dels experts.

D’altra banda, Bauman responsabilitza aquesta obsessió per l’individualisme, juntament amb el capitalisme, de posar-ho tot en moviment, de desfer els fonaments de la societat fins llavors i de convertir la identitat en una tasca (2001: 163-164). I es

que la conversió a una tasca obligatòria i interminable és la principal característica d'aquesta individualització del món global:

Por decirlo en pocas palabras, la “individualización” consiste en convertir la «identidad» humana de algo «dado» en una «tarea», y cargar a los actores con la responsabilidad de realizar esta tarea y con las consecuencias (también con los efectos secundarios) de su realización (...). La modernidad reemplaza a la *determinación* de la posición social por una *autodeterminación* compulsiva y obligatoria (Bauman, 2001: 166).

Quizá en vez de hablar de identidades, heredadas o adquiridas, iría más acorde con las realidades del mundo globalizador hablar de *identificación*, una actividad interminable, siempre incompleta, inacabada y abierta en la cual participamos todos, por necesidad o por elección (Bauman, 2001: 175).

La idea de convertir la creació d'identitat en una tasca que no es pot evadir es tracta en major profunditat en el capítol que l'autor aporta al llibre *Questions of cultural identity* (1996) de Hall i Du Gay. Allí compara l'home modern amb el pelegrí, una figura amb una identitat no estable i no fixada a un lloc geogràfic i, per extensió, no lligada a res. Explica que la vida de pelegrí abans era una elecció personal, amb adeptes apartats i reduïts, mentre que ara és una tendència generalitzada i no opcional. Hi ha una obsessió per no fixar-se a un lloc, a unes persones, a una feina; s'ha de viure el present; no s'ha de tenir una identitat fixa. Mentre el problema modern de la identitat consistia en com construir-ne una i mantenir-la sòlida i estable, el problema postmodern de la identitat és, bàsicament, com evitar l'ancoratge i mantenir les opcions obertes (Bauman, 1996: 18). En un altre text dedicat explícitament al debat identitari, l'autor argumenta que el discurs que circula al voltant de com construir la identitat en els temps de la modernitat líquida és el següent:

Una identidad *unitaria*, firmemente fijada y sólidamente construida sería un lastre, una coacción, una limitación de la libertad de elegir. (...) En suma,

sería una receta a favor de la *inflexibilidad*, de una situación que sigue siendo menospreciada, ridiculizada y condenada hoy día prácticamente por todas las instancias (por los medios de comunicación de masas, por eruditos expertos en problemas humanos y por dirigentes políticos), ya que se opone a la correcta y prudente actitud vital que promete el éxito, siendo así una situación ante la que se recomienda el recelo casi por unanimidad y que hay que evitar escrupulosamente (Bauman i Vecchi, 2007: 116-117).

En resum, el conjunt d'aquests autors posen en primer terme, d'una banda, la rellevància de la relació amb els altres: la construcció de la identitat pròpia depèn del context social. Com que el context social no és únic i uniforme, sinó que és canviant i variable, es pot entendre la definició d'identitat com quelcom canviant, descentrada i formada per fragments. D'altra banda, també es subratlla la importància de la autoconstrucció com a procés inacabable. De totes maneres, tots accepten i donen per suposat la condició de la identitat com a una construcció completament social: això és el que defensa el construccionisme social.

3. El construccionisme social i la importància del llenguatge

Per entendre els paràmetres del nostre estudi, cal explicar les bases de la teoria del coneixement coneguda com a construccionisme social o socioconstruccionisme. Però primer cal tenir en compte els fonaments que estableix una corrent de pensament anterior, l'interaccionisme simbòlic, que el socioconstruccionisme reprèn i reformula.

L'interaccionisme simbòlic es basa en els treballs inicials de George H. Mead i parteix de la premissa que "los humanos se comunican unos con otros en base al significado que estos tienen sobre ellos mismos y sobre los demás. Le [als receptors, la societat, la massa] otorga una función activa en la creación de significados a partir de su interrelación y de las dinámicas entre los grupos sociales" (Castelló, 2008: 162). Torregrosa assegura que aquesta perspectiva teòrica descansa en tres

suposicions fonamentals: a) les persones es relacionen a partir d'uns significats compartits, b) aquests significats sorgeixen en les interaccions socials i c) és a través d'un procés d'interpretació que es produeix la utilització i modificació d'aquests significats, del que podem extreure la importància de les representacions com a mediadors i constructors de la realitat social (1983: 225). La successiva participació de l'individu en actes de comunicació li permeten anar assumint les actituds dels 'altres significatius' i possibiliten la configuració de l'anomenat 'altre generalitzat', que respon, avalua i controla tot allò que el 'jo' fa (Torregosa, 1983: 227-228). Segons l'interaccionisme simbòlic, l'individu, i per tant la seva identitat, es forma en la interacció amb els altres, al llarg del temps, en cada context institucional (Bolívar, 2006: 39). Com ja apuntàvem al inici del marc teòric, la relació amb els altres i la seva mirada és, doncs, indispensable per a la creació de la identitat d'una persona.

El construccionisme social recull bona part dels paràmetres que treballa l'interaccionisme simbòlic, però posant l'accent a la naturalesa socialment formada del subjecte. Aquesta perspectiva acaba de redirigir les anàlisis sobre la identitat: des d'una concepció essencialista on es considerava com un aspecte donat i fixat de qui un individu o grup és, cap a concebre-la com alguna cosa "changeable and variable as it is constructed and performed" (Joseph, 2004: 42). Dit d'una altra manera, deixa de creure que l'essència de la naturalesa identitària està continguda en el 'jo interior' i passa a defensar que, per desvetllar el misteri de la identitat, ens hem de fixar en la part que veiem reflectida en el 'nom' de les persones: com ens representem, com ens identifiquem, com ens comuniquem, com ens relacionem... Entén la identitat com a formada 'entre' en comptes de 'dins' de les persones (Lawler, 2008: 7).

Segons el lingüista Klaus Zimmermann, la consideració constructivista descriu que la identitat "se construye mediante una variable social, está sometido a cambios que se construyen y depende de las circunstancias que se forman en la historia y la sociedad" (citat a Gebhart, 2012: 52). Però el contingut de la identitat, tant la dels individus com dels col·lectius, no és l'única cosa que es construeix socialment

segons un context determinat: la unitat que estem definint per parlar de la identitat no és natural, sinó un producte discursiu construït socialment en un entorn polític, cultural i social determinat (Castelló, 2008: 82). És a dir, la mateixa concepció del terme 'identitat' també és una construcció social, fet que ja s'intuïa en l'evolució històrica del subjecte modern que descrivia Hall i que hem tractat en el subapartat anterior.

Així doncs, la identitat només pot existir en i a través de les relacions socials: a través dels processos socials d'interacció. Seguint el que diu Foucault, la mateixa concepció de subjecte no pot existir fora de les relacions socials: "the subject is produced 'as an effect' through and within discourse, within specific discursive formations, and has no existence, and certainly no transcendental continuity or identity from one subject position to another" (Hall, 1996: 10). Com subratlla Agulló, aquestes relacions socials són també relacions de comunicació (discursives), relacions de producció i relacions de poder (1998: 156). Aquestes relacions de poder es posen en escena i es reafirmen a partir de mecanismes que tractarem més endavant i que vincularem amb un concepte clau com és la 'diferència', així com amb la identitat laboral. I és que les diferències entre col·lectius són en si mateixes construccions socials establertes pels col·lectius identitaris amb un poder de producció de significats legitimat.

La identitat també pot ser definida com el conjunt de categories en les que una persona es llegeix com a pertanyent (Joseph, 2004 :40). Amb l'expressió de 'es llegeix' volem dir que és el receptor qui ho percep o ho interpreta com a tal, sense requerir l'aprovació de la persona en qüestió. Un subjecte pot ser llegit com a pertanyent al col·lectiu barceloní sense que la persona s'identifiqui com a tal, o sense que el col·lectiu de barcelonins l'accepti com a tal. Aquesta pertinença no necessàriament ha de sorgir per voluntat de l'individu ni ha de ser de mutu acord, sinó que és fruit dels discursos sobre l'individu concret i sobre aquestes múltiples categories, que poden ser percebudes com a confluents. L'individu, és clar, està en una posició privilegiada per influir en els discursos sobre ell mateix. Al ser el subjecte

una construcció social, l'origen de la identitat no es pot trobar en el seu interior, sinó en els discursos a la seva disposició, que li permeten dotar de sentit la seva posició en l'entorn social; és quan la nostra identitat personal es posa en relació amb aquest entorn que ens podem sentir membres d'un grup (Castelló, 2008: 51), podem sentir que pertanyem a alguna o algunes col·lectivitats. Si les identitats no formen part dels individus, sinó que més aviat són enteses com a discursos sobre la realitat i sobre aquests subjectes, llavors les identitats “no hay que estudiarlas ni en las audiencias ni en los receptores sino en los textos, en los discursos que los receptores, textos y audiencias articulan sobre dichas identidades” (Castelló, 2008: 180-181).

Resumint la perspectiva construccionista fins a aquest punt, tenim que les identitats són construccions socials, és a dir, d'interacció, és a dir, construccions discursives. Hem presentat també la relació que manté amb els conceptes de 'context', 'poder' i 'pertinença' que, a més del de 'diferència' que tractarem en l'apartat següent, han sigut considerats pels teòrics com a figures clau en la construcció identitària, tal com apunta Ivanič (1997: 13-15). Aquesta autora puntualitza també que les identitats, juntament amb conceptes com la realitat, el coneixement, el pensament, els textos, els subjectes, etc, no solament són construïdes discursives, sinó que més concretament són entitats lingüístiques generades i mantingudes per la comunitat (Ivanič, 1997: 12). És a dir, estan construïdes a través del llenguatge. Cal prestar especial atenció, doncs, a la relació entre el llenguatge i la identitat.

El construccionisme assigna al llenguatge una centralitat màxima com a sistema de significats. És a partir del llenguatge propi d'una cultura, d'una comunitat, d'un grup que comparteix una identitat col·lectiva, que es construeixen els significats que comparteixen els seus membres. Dit d'una altra manera, és a partir del llenguatge que es posa en funcionament els mecanismes de construcció, circulació, negociació i legitimació de les identitats. La identitat és de naturalesa performativa, és a dir, que no es limita a descriure alguna cosa, sinó que al 'expressar-se' es realitza allò que vol comunicar. I per expressar-se, els individus es serveixen del llenguatge.

El lingüista John E. Joseph ha dedicat part de la seva feina a reivindicar la relació del llenguatge i la identitat. En el seu llibre sobre aquest tema, *Language and Identity* (2004), comenta:

Any study of language needs to take consideration of identity if it is to be full and rich and meaningful, because identity is itself at the very heart of what language is about, how it operates, why and how it came into existence and evolved as it did, how it is learned and how it is used, every day, by every user, every time it is used (Joseph, 2004: 224).

Aquí podem detectar la importància capital que adjudica a la identitat en el funcionament, creació, evolució i ús del llenguatge. Però segons aquest autor, no només la identitat és part fonamental del llenguatge, sinó que el llenguatge també és una part bàsica del mecanisme identitari: són dos elements inseparables que depenen l'un de l'altre. Per tant, podem entendre les paraules de Joseph des de l'altra cara de la moneda: tot estudi de la identitat haurà de tenir en consideració el llenguatge.

En un altre punt del llibre, Joseph examina el que tradicionalment s'han considerat les dues funcions bàsiques del llenguatge, la de comunicació i la de representació, per preguntar-se si la identitat constitueix una tercera funció distintiva:

One's self-representation of identity is the organizing and shaping centre of one's representations of the world. Similarly, in communication, our interpretation of what is said and written to us is shaped by and organized around our reading of the identity of those with whom we are communicating (Joseph, 2004: 20).

Amb la seva anàlisi, Joseph defensa que la identitat és una part vital de la comunicació i que dóna forma a les representacions de nosaltres mateixos i dels altres: és el context de la comunicació i de les representacions. Dit d'una altra

manera, és el context del llenguatge. Apuntant cap a la mateixa importància de la identitat en el llenguatge i lligat al seu funcionament com a context, trobem el concepte '*identidades-medio*' d'Enric Castelló. Segons l'autor, les identitats funcionen com un mitjà de transmissió informativa, són mitjans, recursos i suports comunicatius, i actuen com una estructura que dóna forma als discursos sobre la societat (Castelló, 2008: 259).

El llenguatge i la identitat no funcionen en cap cas com a eines passives. El seu ús depèn completament de l'altre, influint-se i modificant-se mútuament i al seu entorn. Es pot entendre la identitat com una part fonamental de les dues finalitats tradicionals del llenguatge, la comunicació i la representació, o dir que en constitueix una tercera finalitat que emfatitza les altres dues. El que ens interessa en el present estudi és aquesta relació de dependència, sobretot la que produeix efectes en la identitat. Per aquest motiu ens centrarem en la funció constructiva que el construccionisme social reconeix al llenguatge.

Seguint aquesta teoria, Barker comenta que el llenguatge no representa als objectes ni a la realitat, sinó que més aviat els 'construeix': la realitat social i les relacions socials estan construïdes discursivament en i a través del llenguatge més que representades per aquest (2003: 53). Així doncs, el llenguatge no pot representar directament unes identitats preexistents, sinó que més aviat les construeix, fent-les existir a través dels processos de significació.

Per entendre com el llenguatge no és un simple 'representador' resulta molt útil revisar el concepte de Derrida '*différance*'. El filòsof el va concebre expressament homòfon de la paraula francesa *différence*, que es traduiria alhora per 'diferència' i 'dilació' (en Anglès '*to differ*' i '*to defer*'), però amb la variació d'aquesta 'a'. Derrida elabora aquest terme en diversos escrits, dels quals en destaca especialment *Différance* (Derrida, 1982). En aquest text, indica que el fenomen de la *différance* està present en els processos de producció de significat, tant en forma de 'diferència' com de 'dilació'. Respecte la vessant de la 'diferència', la detectem en el mecanisme

discursiu de diferenciar un element l'un de l'altre, establint oposicions i jerarquies que es naturalitzen i semblen òbvies, fins sustentar en sí mateix el significat. Aquestes oposicions han desencadenat greus conflictes com el genocidi de Ruanda, on la identitat de tutsi i la identitat de hutu es van arribar a percebre com a binàries i incompatibles. Un exemple encara més clar d'identitats percebudes com a binàries és el binomi home–dona.

Pel que fa a 'dilació', l'acció d'ajornar o diferir, fa referència a la idea que les paraules i símbols mai poden invocar completament el seu significat i només poden ser definides a partir d'altres paraules i símbols. Un bon exemple és el mecanisme que utilitzen els diccionaris per explicar el significat de les paraules: sempre a partir d'altres paraules. A causa d'això, el significat és sempre 'dilatat' a través d'una successió interminable de significants. Reprenent l'exemple del diccionari, aquesta situació seria molt clara quan es busca l'entrada d'una paraula i aquesta resulta fer referència a una altra paraula i aquesta a una altra. La producció de significat és constantment diferida i afegida (o complementada o suplerta) pels significats de les altres paraules (Barker, 2003: 55) i, per tant, el significat és inestable i mai es completa (Barker, 2003: 282).

Segons aquesta comprensió del llenguatge, els signes no tenen referents fixes en el món real. Aquesta manca provoca que, en utilitzar el llenguatge, es vagi canviant el significat de les paraules, els símbols i els conceptes. A mesura que es fa ús del llenguatge i, per tant, dels significats, aquests darrers es modifiquen. Com ja apuntava l'interaccionsime simbòlic, la utilització i modificació d'aquests significats es produeix a través d'un procés d'interpretació. Aquest funcionament intrínsec a la comunicació, doncs, posa de relleu la seva importància, ja que tota interacció es basa en la interpretació dels significats que en fan els participants. Potser, com demana considerar Joseph, la interpretació és la funció lingüística primordial (2004:39). Aquesta intervenció inevitable de la interpretació en les interaccions comunicatives ens retorna a la importància de la mirada de l'altra que ja hem comentat, però la revelen molt més activa del que podíem intuir inicialment,

convertint-se en la base del procés de creació de representacions, significats i, per tant, d'identitats.

Apliquem aquesta noció lingüística al camp identitari. Com a resultat ens adonem que les identitats no poden ser estables si el que fem servir per construir-les, els significats proporcionats pel llenguatge, no fan referència a elements fixos en el món material, sinó a significats, a idees, que depenen de la cultura, del temps i de l'espai concret on es desenvolupen, és a dir, del context. D'aquesta manera, la identitat i el significat de ser català, nen o cantant, canviarà segons el context i segons la interpretació que en facin els que utilitzin el terme per comunicar-se i/o representar-se, així com els receptors d'aquesta comunicació i/o representació.

Un altre punt interessant d'influència lingüística sobre les identitats és el de les narracions autobiogràfiques. Segons Steph Lawler, aquestes narratives que articulen diàriament funcionen com a constructores d'identitat: recollim el que ens ha passat per produir un discurs identitari; creem identitat mentre les narrem. A través d'unir diversos records, creences, experiències, episodis, etc., dins una narrativa, es posa en escena una identitat (Lawler, 2008: 11).

Aquest material disponible a partir del qual construïm la narrativa no és triat aleatòriament ni està lligat per una relació de causalitat directa. Com la memòria no és objectiva, sinó que està condicionada socialment i individualment, mentre expressem aquestes autobiografies diàries s'està produint una interpretació (la narració) d'unes interpretacions (el material disponible de la memòria) articulades en un argument, que està dirigit a explicar com tot un seguit d'esdeveniments que ens han portat a ser qui som ara (la nostra identitat). De fet, el sociòleg Anthony Giddens estableix que el subjecte no consisteix en la història de la vida de la persona, sinó en la interpretació que es va fent d'aquesta història: la construcció social del subjecte es produeix per la naturalesa socialment limitada de l'experiència de la vida mateixa i, alhora, per la seva interpretació socialment conformada (citada Ivanič, 1997: 16). Així doncs, les petites narracions autobiogràfiques que estem comunicant als altres i a

nosaltres mateixos contínuament no són simples actes de descripció. Són més aviat processos de donar sentit al món, als detalls dels nostres dies i, per últim, a les nostres vides (Lawler, 2008: 13). Dit d'una altra manera, són narracions performatives en les que el llenguatge actua directament com a constructor d'identitats.

En aquest subapartat del marc teòric hem fet un acostament a la teoria del socioconstruccionisme, que és des del que abordarem bàsicament els mecanismes identitaris en aquest estudi. Hem vist com aquesta teoria assigna molta importància al llenguatge, considerant-lo el principal mecanisme de construcció d'identitats. També s'ha comentat que, tant el llenguatge com la identitat, es basen en uns significats que depenen d'un entorn concret: en el seu ús els dos s'influeixen i es modifiquen mútuament i a aquest entorn. A continuació, doncs, ens centrarem en el context que més directament influencia i és influenciat pel llenguatge i per les identitats. Aquest context és la cultura i, en especial, les comunitats que comparteixen una cultura i una identitat col·lectiva. I és que, com ja hem mencionat, és a partir de la interacció entre membres d'una comunitat que es construeixen els significats que entre ells comparteixen.

4. Identitat col·lectiva com a identitat cultural: *sameness* i *difference*

El llenguatge, per a poder ser creat, evolucionar i funcionar, depèn completament del context en el que se'n fa ús. És un mitjà a través del qual funciona de forma intensa el sistema de representacions diàries; és en si mateix un sistema de representacions sobre el nostre món (Castelló, 2008: 91). El llenguatge és un sistema de significats compartits que funciona gràcies al fet que és, precisament, compartit. Dit d'una altra manera, és la cultura comuna dels seus usuaris la que determina les característiques i els significats del llenguatge que utilitzen. A més, hem comentat que la identitat depèn en bona part dels significats canviants del llenguatge per construir-se, però aquest no és l'únic element que hi intervé. Hem de tenir en compte també la proliferació i diversificació de les relacions socials, dels contextos i les maneres

d'interactuar, de manera que el discurs, les identitats i la pràctica social conformen una sèrie mútuament constitutiva (Barker, 2003: 63).

És interessant revisar, en aquest punt, el 'circuit de la cultura' que du Gay i Hall proposen a *Doing cultural studies: The story of the Sony Walkman* (1997). Els autors identifiquen, en aquest estudi, el que consideren com els cinc majors processos culturals: representació, identitat, producció, consum i regulació (du Gay, 1997: 3). Aquests cinc processos culturals s'articulen en un circuit en el que no podem establir inici ni final i on tots els elements estan relacionats bidireccionalment (Figura 1). Tot i aquesta xarxa de relacions, els autors proposen una direccionalitat a seguir, que és la que millor els convé en l'estudi concret que desenvolupen en el llibre.

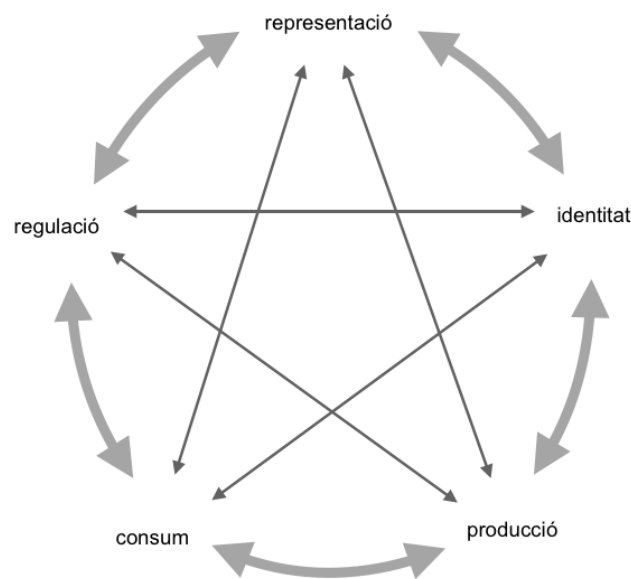


Figura 1. Circuit de la cultura
(Elaboració pròpia basada en Du Gay, 1997)

A nosaltres, en canvi, ens interessa més enfocar totes les fases del procés prenent com a punt de referència la identitat, entenent com la resta d'elements es relacionen amb aquesta. Així doncs, comencem per la relació identitat–representació. La representació és bàsica per la construcció de les identitats i, alhora, la identitat és el context de les representacions de nosaltres mateixos i del món. Aquesta relació ja

s'ha anat intuïnt al llarg del marc teòric i hi aprofundirem al final d'aquest subapartat. Juntament amb la producció, el vincle que uneix la representació amb la identitat és d'un nivell d'importància superior.

Per contra, les relacions que la identitat manté amb la regulació i el consum són de menor importància. Pel que fa a la primera, les construccions identitàries es poden regular a partir de la pràctica, de la socialització i dels mecanismes de poder. Al mateix temps, la identitat és un dels eixos centrals a partir dels quals s'estableixen les polítiques reguladores i una de les eines per la regulació social. Pel que fa a la segona relació, les construccions identitàries es basen en el consum de les identitats disponibles: a partir d'un procés d'identificació, consumim les identitats que estan a la nostra disposició per tal de construir la nostra pròpia, que al seu torn serà consumida pels altres. També és sabut que en la modernitat, la identitat de consumidor és una de les principals de la cultura occidental.

Per últim, el vincle producció—identitat, que com hem dit és d'una importància major que dels dos anteriors. La identitat és quelcom que s'ha de produir activament: és una tasca individual i obligatòria en la nostra cultura. La construcció identitària és un procés de producció en el que ens donem un context i un sentit a nosaltres mateixos i al món. Dit d'una altra manera, la identitat és una producció del subjecte i de la cultura a la que pertany.

Aquest conjunt de vincles i processos tenen lloc a diferents nivells. Un dels que considerem clau en aquest estudi és el que es produeix en el context de les comunitats culturals: comunitats culturalment formades, és a dir, que comparteixen una cultura. En aquestes comunitats, la identitat col·lectiva que uneix als seus membres és representada, regulada, consumida i produïda contínuament pels seus membres i pels membres de les altres comunitats amb les que interactuen.

Tradicionalment s'ha atorgat molta importància al context cultural i comunitari en el que neix i creix un subjecte per establir qui serà en un futur. Aquesta creença s'ha

teoritzat des de la psicologia (Kroger, 2004: 4), on s'ha considerat que la identitat és un reflex de l'adaptació individual al context, o una interacció recíproca entre la persona i el context, o una 'impremta' de l'entorn social i la cultura sobre l'individu. Seguint amb aquesta línia, en la cultura europea i nord-americana, una part important de la identitat es creu vinculada amb allò heretat (Lawler, 2008: 31), definint el parentesc en termes de reclamar una identitat heretada o 'de sang'. El lligam biològic sembla indissoluble (Strathern, 1996: 38). La comunitat de la família és percebuda com a bàsica en la formació identitària de l'individu, sent el primer contacte amb la cultura que esdevindrà la del subjecte.

La importància obsessiva que es dona al context comunitari en la confecció d'una identitat personal xoca una mica amb la tesi que Benedict Anderson desenvolupa a *Imagined communities* (1991), publicat per primera vegada el 1983. L'autor defineix la nació com una comunitat política imaginada (citat a Price, 1995: 47 i a Castelló, 2008: 33-34), en tant que els membres del grup ni tan sols es coneixen i no poden confiar en el contacte cara a cara amb els seus companys. Tot i aquesta impossibilitat, creuen que existeixen altres molts individus amb els quals comparteixen les seves qualitats i experiències: en la ment de cadascú viu la imatge de la seva comunitat.

El que diu Anderson sobre la identitat nacional pot extrapolar-se a la resta de grans identitats col·lectives (religioses, de gènere, generacionals, laborals, etc.), ja que segons Freud, tota la identitat d'una persona està basada en imatges externes d'un mateix (citat a Elder, 1989: 376), és a dir, en la imaginació en comptes d'en elements 'reals' o 'materials'. De totes maneres, la vinculació d'un subjecte amb els diversos col·lectius als que creu pertànyer és clau, ja que per construir la seva identitat personal se'n serveix, consumint aquestes identitats col·lectives. Seguint amb Freud, aquest considera que:

Cada individuo forma parte de varias masas; se halla ligado, por identificación, en muy diversos sentidos, y ha construido su ideal del yo

conforme a los más diferentes modelos. Participa así de muchas almas colectivas: la de su raza, su clase social, su comunidad confesional, su estado, etc., y puede, además, elevarse hasta cierto grado de originalidad e independencia (Freud, 1969: 65).

La configuració d'aquest 'ideal del jo' que comenta Freud és equivalent a la configuració de la identitat del subjecte. Aquesta està basada en els diferents models identitaris o 'categories' que posen a la disposició les innumbrables comunitats i en les que ens inscrivim o, dit d'una altra manera, en les que ens identifiquem. Així, quan ens definim a nosaltres mateixos, utilitzem una sèrie de noms i adjectius que ens vinculen a alguna de les categories que són aquests col·lectius. Per exemple, 'dona' connecta amb la identitat col·lectiva d'aquest gènere, igual que 'català' ho fa amb la identitat col·lectiva nacional de Catalunya i 'advocat' ho fa amb la identitat laboral d'aquest ofici.

Joseph introdueix el seu llibre donant per suposat una hipòtesi semblant:

Your 'deep' personal identity is made up in part of the various group identities to which you stake a claim, though you no doubt believe there is still a part of you that transcends the sum of these parts. (...) Group identities would seem to be more abstract than individual ones, in the sense that 'Americanness' does not exist separately from the Americans who possess it, except as an abstract concept. Yet combinations of such abstractions are what our own individual identities are made up of. (Joseph, 2004: 5).

Ambdós autors consideren la vinculació de l'individu als diversos grups com a mecanisme fonamental per a la creació de la seva pròpia identitat. Ambdós mencionen també un element subjectiu d'aquesta vinculació amb les múltiples identitats col·lectives: una originalitat o transcendència de la suma de les parts. Tot i que la identitat personal es basa en les pertinences a identitats de grups, tots tenim la sensació de ser únics, de tenir una combinació de pertinences original i de

transcendir la suma del conjunt de pertinences. Això ens porta directament al següent conflicte identitari: el de *sameness* versus *difference*. La noció de la identitat personal és una combinació d'aquests dos conceptes. *Sameness* fa referència a la idea de ser idèntic a un mateix i als membres del grup al que pertany. *Difference* fa referència a ser diferent als membres d'aquest grup, la originalitat o transcendència a la que es referien Freud i Joseph, i, alhora, parla de les diferències respecte altres grups identitaris.

Com ja s'ha dit, en la identitat sovint s'hi ha distingit tres capes que es superposen, complementen i influencien: qui creiem que som, qui creuen els altres que som i qui creiem que els altres creuen que som. En aquesta definició podem notar dues forces o perspectives principals, com són la personal, el 'jo', i la dels altres, que són els receptors de la identitat que el 'jo' projecta cap a l'exterior. La identitat, per tant, es defineix a partir de dos fenòmens: des d'una mirada endògena, associada a allò que és propi; o des d'una mirada exògena, associada a la comparació amb els altres (Rodrigo, 2000: 92). Per tant, tant els processos derivats de *sameness* com els vinculats a *difference* tenen dues dimensions: una individual o pròpia i una col·lectiva o externa. Aquests processos estan dirigits a generar una inclusió o una exclusió a un grup.

Centrem-nos primerament amb *sameness*. Sobre la vessant individual, és interessant revisar les definicions que el psicòleg Erik Erikson formula respecte la identitat. Erikson entén la identitat com quelcom que implica un sentiment de *selfsameness* - que podríem traduir per 'mateixitat' - i continuïtat de la personalitat que, de manera inconscient, ens genera un sentiment de tenir una identitat única i invariable per qualsevol context (citada en Kroger, 2000: 8-9). És a dir, Erikson fa referència al 'ser igual que nosaltres mateixos' que comentàvem abans. Tot i que el psicòleg entén la identitat com a quelcom intrínsec, Erikson afegeix que es va configurant gradualment a partir de les influències externes, com poden ser les de les comunitats a les que s'inscriu. D'aquesta manera, la influència del grup de pertinença és un dels factors

contextuals bàsics que intervenen en la construcció contínua de la identitat personal dels individus.

Seguint amb *sameness* i aprofundint amb la relació de l'individu i el grup de pertinença, trobem la vesant de la identitat personal relacionada amb la inclusió a un o diversos grups o categories socials. Aquesta vesant més col·lectiva ens parla de la voluntat dels subjectes de trobar grups identitaris amb els que identificar-se i consumir per construir la seva pròpia identitat. Les identitats culturals a disposició del subjecte per a que pugui portar a terme aquesta tasca es poden relacionar amb un conglomerat d'identificacions com les que proposa Martínez García (2008: 133): el sentiment de pertinença (reconèixer-se com a part del grup), una idea religiosa i/o nacional, les experiències de vida compartides (tradicions, costums, rituals...), la llengua, el vincle amb el territori, punts de vista del món similars (condensador de tots els anteriors), etc. Però tots aquests elements per separat, sense implicar la socialització del subjecte, no permeten a aquest la configuració de la seva pròpia identitat cultural (Martínez García, 2008: 134). Per a que una persona es pugui constituir plenament és indispensable que assumeixi i incorpori l'actitud de la comunitat de la que forma part (Torregrossa, 1983: 227). Com a possible reflex d'aquesta socialització, la sociolingüística ha descobert que les identitats col·lectives tendeixen a estar molt relacionades amb trets lingüístics compartits, fins al punt que algunes d'aquestes identitats són manifestades fonamentalment a través d'ells (Joseph, 2004: 38).

La nostra identitat personal és en el conjunt de pertinences a col·lectius, però també és la originalitat del conjunt d'aquestes pertinences, com ja hem comentat. Per tant, quan un subjecte es relaciona amb un grup identitari, hi ha una intenció de trobar-hi semblança (*sameness*) i, alhora, de poder distingir-se com a individu dins aquest grup (*difference*). Aquesta darrera és a la que es refereix Freud quan parla sobre “elevarse hasta cierto grado de originalidad e independencia” (1969: 65) dins la inclusió individual a una col·lectivitat. La ‘originalitat’ ha estat especialment fomentada per la cultura globalitzadora del capitalisme sota el nom de ‘individualitat’,

que ha convertit la identitat en una tasca (Bauman, 2001: 163-164), com hem vist en el segon subapartat del marc teòric.

A més de convertir-la en obligatòria, l'individualisme ha marcat certes condicions a la tasca de la identitat. Una d'aquestes condicions és aquesta originalitat o necessitat de diferenciar-se del grup al que es pertany. Alhora que s'ha d'assumir les actituds del conjunt del grup, cal que els individus que en formen part trobin el seu propi espai d'originalitat en el que es situïn per tal de diferenciar-se de la resta dels membres del col·lectiu. S'han d'assemblar prou com per ser identificats com a membres del grup, però cal que tothom sigui diferent, que s'erigeixin com a individus. Dit d'una altra manera, els subjectes han de trobar un equilibri entre *sameness* i *difference*, amb una resolució que necessita d'un reconeixement extern per a convertir-se en la 'realitat', per a ser tractat com a 'vertader'.

En el segon apartat ja hem tractat breument el terme 'reconeixement', però cal que hi retornem. Kellner parla de la dependència de la identitat personal respecte al reconeixement dels altres i de la seva validació: hem de guanyar-nos reconeixement per assumir una identitat socialment vàlida o reconeguda (Kellner, 2011: 248). Per tant, la nostra pertinença a un grup o una categoria identitària, així com la nostra identitat personal en conjunt (el conjunt de les nostres pertinences), depèn del reconeixement dels altres. L'autorepresentació d'un mateix es pot convertir en realitat si és legitimada pels altres, siguin els propis membres del grup de pertinença, siguin els externs a aquest grup, siguin els del grup de poder. És interessant tenir en compte que 'reconeixement' no necessàriament implica 'aprovació'. Només es necessita que una identitat es tingui en compte o que es doni per suposat per a que obtingui la categoria de 'real'.

Hem parlat doncs de la vesant més individual de la *difference*: la originalitat dins la col·lectivitat del grup d'iguals. A continuació abordarem la vesant més col·lectiva: la de diferències entre comunitats identitàries. Primerament hem de mencionar que els sentiments de pertinença o d'exclusió es creen a partir de la interacció amb el altres

i, per tant, en bona part del llenguatge. Amb això volem dir que les diferències no són mai naturals, sinó, una vegada més, una construcció social. Com els significats no tenen en cap cas referents fixos, les diferències entre 'categories' no són reals, sinó construïdes social i lingüísticament. A través del llenguatge, les petites diferències s'exageren fins a convertir-se en insalvables i els grups socials que queden vinculats amb aquestes diferències queden marcats com a oposats, amb una frontera de pertinença aparentment ben assenyalada.

En aquest punt és indispensable recuperar el terme de Derrida '*différance*'. Recordem que aquest terme vol dir alhora 'diferència' i 'diferir'. Aplicant el primer dels dos mecanismes, la 'diferència', a les interaccions entre col·lectius, trobem en primer lloc el que acabem de mencionar: les diferències també són construccions lingüístiques que no volen dir res més que el que socialment volem que signifiquin, tendint a accentuar les diferències fins que semblen oposades. Tal com ja hem explicat, entenem la identitat com un procés impossible de concloure. I com a procés opera a través de la diferència, implicant un treball discursiu, el marcatge de fronteres simbòliques i el requeriment del que queda fora d'elles perquè es pugui consolidar el procés (Hall, 1996: 3). Segons Grossberg (1996: 88), tota identitat depèn de la diferència amb —de la seva negació de— algun altre terme. Així doncs, en la formació identitària és més que comú construir la identitat a partir d'oposició, reduint l'*other* a un *not-self*, utilitzant la terminologia que emprà Elder (1989:11). És a dir, tot allò que percebem diferent a nosaltres, ho transformem en una negació del que sí som. La identitat es construeix basant-se en la figura de l'alteritat, prenent per a la identitat pròpia tot allò que creiem que no és l'altre, tot allò que creiem que no pertany a l'*other*.

Però és important adonar-se que aquestes teories de l'alteritat s'articulen a través de les estructures del poder. Grossberg assenyala que les diferències, tant com la identitat, és un efecte del poder (1996: 94). No totes les identitats construïdes tenen la mateixa capacitat d'influenciar i ser naturalitzades. Els col·lectius amb un major poder social també tenen un major poder sobre les seves pròpies identitats i les dels

altres. Aquestes identitats més poderoses són les identitats legitimades que Castells (2003b: 32) defineix com aquelles introduïdes “per les institucions dominants de la societat per estendre i racionalitzar la dominació davant d’altres actors socials”. La constitució d’una identitat social és un acte de poder, per tant les ‘categories’ de les quals les identitats s’alimenten estan construïdes dins el joc del poder i la exclusió:

[Identities] emerge within the play of specific modalities of power, and thus are more the product of the marking of difference and exclusion, than they are the sign of an identical, naturally-constituted unity - an ‘identity’ in its traditional meaning. (...) Identities can function as points of identification and attachment only *because* of their capacity to exclude, to leave out, to render ‘outside’, abjected. Every identity has at its ‘margin’, an excess, something more. The unity, the international homogeneity, which the term identity treats as foundation is not a natural, but a constructed form of closure (Hall, 1996: 4-5).

Aquesta necessitat de la percepció de la identitat de l’altre per poder construir la pròpia ens condueix directament al segon mecanisme de ‘*différance*’: el relacionat amb ‘dilació’ o ‘diferiment’ del significat. La ‘diferència’ necessita de l’altre per constituir el significat propi. Dit d’una altra manera, la ‘dilació’ parla de construir el teu significat–identitat a partir dels significats–identitats d’altres, a partir d’altres significats–identitats disponibles. És la creació d’identitat a partir de fer referència a altres identitats, oposant-s’hi, però també inscrivint-s’hi; diferenciant-s’hi, però també inscrivint-se en identitats col·lectives.

Resumint aquest punt, tenim que la noció d’identitat és una complexa combinació de *sameness* i *difference* (el ser idèntics a un mateix i als altres, sense perdre la originalitat individual) que requereix el reconeixement dels altres. La interacció de l’individu amb les nombroses comunitats i la interacció entre les comunitats genera un joc de poder i diferència, d’exclusió i pertinença, que és en el que treballen les

identitats. La exclusió i la inclusió donen lloc a un altre procés, el de la identificació, i amb aquest comença a generar-se la identitat (Martínez García, 2008: 130-1).

Stuart Hall considera necessari revisar la definició que el llenguatge quotidià fa del terme 'identificació', descrivint-la com a basada en el reconeixement d'algun origen comú o d'unes característiques compartides amb alguna altra persona o grup, o amb una idea (1996: 2), però recorda que l'aproximació discursiva entén la identificació com una construcció i com un procés mai complet. A més, com la identitat varia segons com un subjecte és representat, la identificació no és automàtica, sinó que pot ser guanyada o perduda (Hall, 1992b: 278).

Si la identitat es construeix en la interacció, mitjançant atribucions i identificacions, i és alhora una construcció subjectiva i una inscripció social, és fàcil imaginar una *identidad para si* i una *identidad para otros* (Bolívar, 2006: 40). Vinculades a aquestes dues, la identificació també té una dimensió individual i una més col·lectiva, igual que també les tenien *sameness* i *difference*. La *identificación para si* és la autocomprensió en les representacions que un individu fa d'ell mateix com a construccions subjectives. La *identificación para otros* és la que funciona a partir de representacions externes, dels individus del seu entorn i de les comunitats amb les que interactua o que percep. Aquestes dues dimensions de la identificació poden no coincidir.

La individual està relacionada directament amb la sensació de *selfsameness* d'Erikson: és la dimensió que correspon a identificar-nos a nosaltres mateixos com al 'jo', la continuïtat de la personalitat que ens acompanya. És el 'qui crec que sóc' i com m'autorepresento per afectar al 'qui crec que ells creuen que sóc'. Com la identitat implica identificació (Lawler, 2008:2), és fonamental per la identitat d'un subjecte la manera en la que ell s'identifica a si mateix i la posterior exteriorització en una inclusió a les diverses 'categories' de les que creu formar part, desidentificant-se alhora amb alguns aspectes d'aquestes categories.

La dimensió més col·lectiva entra en joc en la formació de la identitat personal a partir d'identitats col·lectives. És el 'creure' que coincideixes amb les representacions externes, la idea de tenir alguna cosa en comú amb una comunitat i la inclusió per part de l'individu en aquesta comunitat. Té lloc quan l'individu interpreta que una categoria el representa. Dir que ets metge implica que tens el sentiment de pertinença a una comunitat de 'metges' amb els que creus tenir alguna cosa en comú; que t'identifiques amb aquesta comunitat i amb els seus membres.

Aquestes dues dimensions de la identificació correspondrien a una identificació del 'jo' cap als altres. En aquestes, l'individu és l'agent actiu de la identificació, el poder de decisió sobre les representacions de si mateix, per projectar-les cap a l'exterior i oferir-les als altres. Però Torregrosa considera més important la de direcció contrària: la identificació dels altres cap al 'jo'. Per aquest autor, la identitat és, abans de res, identificació: no com a operació mental en la que intentem ser com altres, o *identificació amb*, sinó *identificació des de* els altres (Torregrosa, 1983: 223). A la introducció del marc teòric hem vist en la naturalesa del 'nom' un exemple d'identificació imposada pels altres. Abans de poder identificar-nos amb el nostre nom, amb la nostra família o amb el nostre cos, som identificats per ells i a través d'ells.

Des del psicoanàlisi (Freud, 1969: 42-43), la identificació s'entén com la manifestació més primerenca i primitiva d'un enllaç afectiu amb una altra persona. En la infància, es considera fonamental la identificació amb la figura paterna, que s'erigeix com un model a imitar. En la identificació s'aspira a conformar el propi 'jo' anàlogament al altre pres com a model. Gradualment, en el subjecte creix l'anhel de substituir aquesta figura, de convertir-se en ella, de tenir el que ella té. El psicòleg Erikson, de qui ja hem parlat, coincideix en la importància d'aquest tipus d'identificació en la infància. Durant aquesta etapa vital, els subjectes treballen per 'ser com' els altres als que s'admiren, assumint els seus rols i valors a partir del mecanisme de la identificació (Kroger, 2004: 20). Posteriorment, moltes d'aquestes identifications es van descartant, reservant-ne algunes per a formar la seva pròpia identitat segons els

seus interessos i valors.

Però abans de la identificació hi ha un pas previ: el de la representació. Ja hem parlat de representacions al llarg de tot el que hem anat comentant i en tornarem a parlar en el punt següent. La representació forma part del circuit de la cultura i manté una relació de superior importància amb la identitat. És una figura fonamental en el procés de construcció identitari i és especialment interessant en l'estudi de la interacció entre els mitjans de comunicació i la identitat. Hem vist com les representacions funcionen com a punts d'identificació i com Castells (2003a: 35) atorga, en el procés identitari, una importància considerable a com un individu s'autorepresenta.

A més, en el subapartat anterior hem tractat la interdependència entre el llenguatge i la identitat. Allà hem parlat de la manera en la que la identitat es relaciona amb les dues funcions principals del llenguatge, la comunicació i la representació, sobretot incidint en com la identitat actua sobre aquestes. Com la identitat implica interacció lingüística entre persones, és un tipus de comunicació, i com implica fer categories, és un tipus de representació (Joseph, 2004: 225). Però en aquest punt ens interessa més abordar com la representació actua sobre la identitat. Retornant a Hall (1996: 6), l'autor declara que les identitats són posicions que el subjecte és obligat a prendre tot i 'saber' que són representacions, que les representacions estan construïdes a través d'una mancança, d'una divisió, del punt de vista de l'altre, i que per tant no poden ser mai adequades. Tot i això, l'autor afirma la importància de les representacions en el procés identitari, tant a nivell individual com a nivell col·lectiu:

(...) identities are about questions of using the resources of history, language and culture in the process of becoming rather than being: not 'who we are' or 'where we came from', so much as what we might become, how we have been represented and how that bears on how we might represent ourselves. Identities are therefore constituted within, not outside representation (Hall, 1996: 4).

I és que tant la identitat dirigida a un mateix, com la dirigida als altres exteriors, es posa en escena i es comunica a través del mecanisme representacional. Un individu, a mesura que va construint la seva identitat, va consumint les identitats col·lectives disponibles a través de les representacions d'aquestes, i alhora projecta cap als altres la seva identitat personal a través d'una altra representació. Les representacions, estiguin actuant en la vesant de *sameness* per al propi individu (autorepresentacions) o fomentant la *difference* en la percepció de l'alteritat, són mitjans que permeten comunicar i treballar les identitats. La identitat s'expressa a través de les representacions i es construeix a través d'elles. Chris Barker, en el seu llibre més centrat en el mitjà televisiu, *Televisión, globalización e identidades culturales* (2003), defineix 'representació' de la manera següent:

(...) aquello por lo que las prácticas significativas parecen representar o describir otro objeto o práctica en el mundo «real». Se define mejor como «efecto representacional», pues los signos no representan o reflejan los objetos de manera «espejante» y directa, sino que los constituyen (Barker, 2003: 285).

La naturalesa performativa de la identitat requereix l'eina de les representacions per tirar endavant, per poder realitzar la seva funció. La manera en la que representem alguna cosa, com pot ser la identitat del col·lectiu mèdic, influeix en com és entesa i tractada aquesta identitat i els que es vinculen —identifiquen— amb ella.

La representació és la pràctica de construir significat a través de la utilització de signes i llenguatge (Du Gay, Hall, et al., 1997: 24). El que anomenem representacions són com recipients en els que s'hi va dipositant el significat que el formarà, a mesura que els usuaris del llenguatge d'una determinada comunitat les utilitzen per fer referència als altres i a ells mateixos. Aquesta utilització per 'fer referència' és equivalent a un procés d'interpretació. Ja hem comentat, quan ens hem centrat en la interpretació, que aquesta és la base del procés de creació de representacions, significats i, per tant, identitats. Per tant, les representacions són el

resultat de la construcció simbòlica a partir d'una interpretació, a partir d'una manera concreta d'entendre el món. Això vol dir que aquestes figures variaran segons l'usuari i segons el punt de vista del col·lectiu concret que la utilitza. Per això, la recepció d'un programa de televisió pot variar entre individus: les representacions que s'ofereixen des del mitjà són interpretacions que seran reinterpretades pel receptor concret.

En aquest quart subapartat del marc teòric hem parlat sobre com la cultura és el context del llenguatge i, per tant, de les identitats. També hem parlat de les comunitats, especialment rellevants per estudis com el nostre, i hem revisat els mecanismes de construcció de la identitat a través del binomi *sameness–difference*. Finalment hem subratllat la importància de la identificació i de la representació com a mecanismes clau en el procés identitari. A continuació passarem a centrar-nos en el mitjà de comunicació del nostre objecte d'estudi, la televisió, per argumentar el seu paper com a distribuïdor de representacions i com a constructor d'identitats legitimades.

5. La televisió com a constructora d'identitats

Observant la història de la investigació sobre els mitjans de comunicació, ens podem adonar de la importància que ha tingut i té el problema dels efectes que exerceixen aquests sobre els individus, els grups, les institucions i el sistema social (Wolf, 1994: 15). Aquesta preocupació ha estat major en relació a la infància¹, amb una proliferació d'estudis sobre la seva representació, la recepció i la programació dirigida a aquest públic. Centrant-se en el mitjà televisiu i d'àmbit espanyol, podem destacar, per exemple, l'informe *Pigmalión: Informe sobre el impacto de la televisión en la infancia* (2004), de Pablo del Río, Amelia Álvarez i Miguel del Río. Aquesta preocupació general és deguda, per una banda, a que s'ha considerat que els nens

¹ Resulta interessant l'article *Las televisiones y la investigación en infancia y televisión* (Ortiz, Ruiz i Díaz, 2013), una revisió general sobre la preocupació dels investigadors per la protecció de la infància.

són més vulnerables, al tenir una capacitat crítica insuficientment desenvolupada (Perales i Pérez, 2008: 300). La preocupació dels investigadors es pot entendre a partir de dues característiques fonamentals del mitjà: la potència socialitzadora i la relació de la televisió amb la cultura.

D'una banda, cal tenir en compte la potència socialitzadora de la televisió, així com a la seva penetració en la nostra cultura. La televisió és el mitjà hegemònic de la nostra societat contemporània i és una de les institucions socials amb major poder de legitimació. La televisió és el mitjà de comunicació actualment més estès entre la població, estant molt establert i ocupant un lloc central dins l'espai familiar. Segons les últimes dades que ha publicat l'EGM (octubre 2014—maig 2015), la televisió té una penetració del 88,4% a la societat espanyola, més de vint-i-tres punts per sobre del següent del rànquing, actualment Internet. Una altra dada rellevant per al nostre estudi concret és que un 23% de menors (275.000 infants entre 4 i 13 anys) està mirant la televisió entre les 22:30 i les 23:30 (Blanco, 2011: 25), franja en que s'emeten els programes que s'analitzen en aquest estudi.

Per Dominique Wolton, el poder d'aquest mitjà es deu en bona part a la seva capacitat de congregar un volum molt gran de públic (1992: 138). Aquest autor, en el seu llibre *Elogio al gran público* (1992), identifica les dues funcions principals de la televisió: la funció de comunicació i la funció de vincle social, que considera que no podria complir sense un públic massiu. La importància de la primera funció respecte la identitat ja l'hem comentat: no hi ha comunicació sense identitat i no hi ha identitat sense comunicació. La segona funció, la de vincle social, resulta especialment interessant per entendre la importància de la televisió a la societat i, de retruc, en el procés identitari.

El vincle social té dues vessants: el vincle entre els individus i el vincle entre les diferents comunitats constitutives d'una societat (Wolton, 1992: 141). Segons l'autor, la televisió desenvolupa un paper capital per reafirmar els vincles que agrupen els individus en comunitats. Això vol dir que cal tenir-la en compte si es vol entendre la

formació identitària de les comunitats en l'actualitat. La televisió generalista ha estat criticada per ser homogeneïtzadora, però Wolton ho considera una qualitat que reforça la seva potència de vincle social (1992: 139): per homogeneïtzació s'ha de considerar la participació en un cert nombre d'activitats, de programes, d'imatges que, en determinat moment, defineixen la identitat col·lectiva d'una societat. Per tant, aquest vincle social de la televisió dona a l'individu la percepció de pertinença a un grup i d'estar participant en la construcció del seu imaginari col·lectiu. En relació a aquesta funció socialitzadora, Rodrigo apunta que les experiències rebudes a través dels mitjans de comunicació influeixen en el desenvolupament de les identitats personals dels infants, així com en la interacció amb altres persones i amb l'entorn (2000: 108).

Wolton dedica el tercer capítol del seu llibre sobre televisió a definir les característiques bàsiques d'aquest mitjà, que són l'espectacle, la identificació, la representació i la racionalització. 'Espectacle' parla dels mecanismes de simulació, teatre i comèdia per entretenir a l'audiència. 'Identificació' fa referència a la característica del mitjà que, al prendre com a material base la realitat, pot portar a l'audiència a despertar certa identificació cap als personatges i escenaris representats. 'Representació', que com ja sabem està relacionada amb la anterior, és el procés de construir imatges en que l'audiència es pot identificar. Per últim, 'racionalitzar' està vinculat al fet que els continguts mediàtics construeixen representacions que han d'explicar esdeveniments i narracions des d'un punt de vista concret (Martínez García, 2008: 121). Aquestes característiques ens remeten novament al paper de vincle social del mitjà, exercit amb major facilitat per la televisió generalitzada que per la televisió temàtica (Wolton, 1992: 141), amb un públic més reduït i relativament homogeni.

La força de la televisió com a vincle social també prové, en gran mesura, del seu caràcter dèbilment obligatori, lúdic, lliure i especular (Wolton, 1992: 129). I és que, com explica Joan Ferrés, els continguts d'entreteniment influeixen més fàcilment l'inconscient a través de l'emoció (2014: 222), amb un efecte socialitzador que no es

pot ignorar. Ferrés (1994: 50) distingeix dos mecanismes psicològics a partir dels quals l'espectador s'integra emocionalment en l'espectacle: la identificació i la projecció. La identificació es produeix quan el telespectador assumeix emotivament el punt de vista del personatge, mentre la projecció es produeix quan l'espectador aboca els seus sentiments sobre els personatges. Les identitats són descripcions de nosaltres mateixos en les que ens identifiquem i en les que ens bolquem emocionalment (Barker, 2003: 276). Per aquest motiu, l'efecte televisiu que actua a través de la via emocional es veu multiplicat al vincular-se a un procés tant emocional per si mateix, com és la identitat.

Sobre el caràcter lúdic de la televisió, que apunta Wolton, també en parla Kellner. Aquest autor, estenent aquesta característica al conjunt de la cultura dels mitjans, en subratlla el perill: els productes de la cultura mediàtica no són un entreteniment innocent, sinó artefactes absolutament ideològics (Kellner, 2011: 101). L'entreteniment dels mitjans permet seduir el públic i aconseguir que s'identifiqui amb determinades opinions, actituds, sentiments i postures (Kellner, 2011: 9). Aquest entreteniment permet introduir i mantenir les ideologies dominants amb un sistema d'adoctrinament benigne i, per tant, menys evident. I és que els models d'identitat que distribueixen els mitjans són el que Castells anomena 'identitat legitimadora', que és la "introduïda per les institucions dominants de la societat per estendre i racionalitzar la dominació davant d'altres actors socials" (2003a: 32). Ara bé, també existeix la possibilitat de fer lectures diferents a la dominant. La cultura dels mitjans, tot i induir als individus a conformar-se amb l'organització establerta, també ofereix recursos per fer front a aquesta dominació. Com veurem més endavant a l'apartat de metodologia, no es pot deixar de banda el rol actiu que les audiències tenen en el procés comunicatiu.

D'altra banda, la preocupació acadèmica pel poder de la televisió també es pot justificar a partir de la relació que manté amb la cultura. Guillermo Orozco, partint de la concepció del procés comunicatiu com a procés de producció cultural, determina tres formes d'abordar la relació entre televisió i cultura (1987: 11-12): a) la

construcció, per part de la institució televisiva, de missatges televisius com productes culturals, codificant-los d'una manera particular segons uns codis culturals específics; b) el producte cultural proposa a l'audiència un significat preferent; i c) hi ha una interacció entre els receptors i els significats proposats per la televisió. Tant a la primera com a la segona hi ressonen els avisos de Kellner sobre la televisió com a artefacte ideològic per mantenir la visió dominant. En canvi, en la tercera es reconeix que el poder del mitjà no és absolut, sinó que els receptors tenen potestat en el procés de constitució del significat.

Tot i la limitació del domini de la televisió, és important no infravalorar el seu paper com a distribuïdor de representacions i, per tant, com a constructor identitari. De fet, en la relació entre l'individu, el grup i els mitjans, aquests últims tenen la funció de distribuir significats i de fixar-los (Castelló, 2008: 163). Dit d'una altra manera, s'ocupen en bona part de fixar els fonaments d'una cultura i els significats compartits dels seus membres i, alhora, intervenen de forma determinant en la seva modificació.

En els mitjans de comunicació, com a agents culturals, també funciona el circuit de la cultura de Du Gay i Hall: identitat, producció, consum, regulació i representació. I en la televisió, com a mitjà dominant en la nostra societat, aquest circuit funciona d'una manera especialment eficient. Es produeixen significats culturals per ser consumits, entre els quals podem destacar el conjunt de representacions mediàtiques que l'audiència consumirà i podrà utilitzar en el seu procés identitari. També es produeix una important regulació, gràcies a la funció televisiva del vincle social i a la seva capacitat de treballar la ideologia dominant.

Finalment, trobem que tot allò que ens arriba a través dels mitjans de comunicació són representacions percebudes a través d'un llenguatge escrit o audiovisual, que és un sistema de tipus cultural (Castelló, 2008: 97). Segons Barker, la televisió és el mecanisme comunicatiu més important de la cultura global contemporània en ordre a disseminar aquestes representacions que estan construïdes i, al mateix temps, són

constructores de la identitat cultural (2003: 65). Per tant, la televisió és vital per la construcció de les identitats culturals, ja que fa circular tot un bricolatge de representacions de classe, gènere, raça, edat i sexe, amb les que els subjectes s'identifiquen o s'oposen (Barker, 2003: 277).

A més a més, en el procés de distribuir representacions també es distribueixen models d'identitat que els individus prenen com a base. Una altra manera de referir-nos a aquests models identitaris que difonen els mitjans és el terme 'identitats mediàtiques', que Castelló defineix de la manera següent:

prouestas discursivas que apelan a, redundan en y transforman las narraciones identitarias sobre grupos sociales que circulan en espacios culturales y que son esparcidas y suministradas como recursos en ámbitos grupales, familiares y personales (Castelló, 2008: 257).

De fet, David Morley, en el seu llibre en col·laboració amb Kevin Robins *Spaces of Identity* (1995) afirma que el rol de les indústries televisiva i fílmica és precisament la creació d'una memòria i identitat que l'individu va construint a partir de les apropiacions de les representacions mediàtiques. Per tant, entendrem la identitat mediàtica d'una persona o col·lectiu com a la influenciant representació que des dels mitjans es fa d'aquesta persona o col·lectiu, a partir de tot un conjunt d'elements com per exemple: el seu vocabulari, el seu comportament, el vestuari, la manera en la que el tracten els altres, els adjectius amb els que s'hi fa referència, els valors associats, el llenguatge de càmera, el muntatge, altres mecanismes audiovisuals portadors de connotacions i emocions, etc.

Així doncs, la televisió té un considerable poder per donar forma a les identitats col·lectives a partir de la representació que en fa i, com hem explicat, les identitats col·lectives són la matèria prima a partir de les que es confeccionen les identitats personals. És a dir, proporciona els materials per la elaboració de les identitats col·lectives i individuals. En resum, la televisió assumeix les funcions d'integrar als

individus en l'ordre social, celebrar els valors dominants, oferir models de pensament, comportament i gènere, així com proporcionar models d'identitat (Kellner, 2011: 254).

Un cop hem explorat la importància de la televisió en el procés identitari que ens ocupa en aquest estudi, cal revisar els principals discursos que vehiculen els *reality shows* i, més específicament, el subgènere dels *talent shows*.

6. La gent ordinària, el conflicte del mèrit i els experts

A partir dels anys vuitanta, amb l'arribada de la neotelevisió², el mitjà televisu ha rebut tota una sèrie de canvis significatius. La neotelevisió és la televisió a partir dels anys 80 que es caracteritza per la multiplicació de canals i la derivada fragmentació de les audiències, l'arribada de la privatització, la dissolució entre publicitat i programació i tot un seguit de nou gèneres que es caracteritzen per ser hibridació dels gèneres coneguts fins al moment. Aquests nou gèneres són els *magazines*, els *infoshows*, els *talkshows*, els *docushows* i els *reality shows* (Martín, 2006). Aquest últim es caracteritza per fusionar aspectes de ficció i de documental traspasant la frontera per ensenyar la vida privada dels participants.

Hi ha diferents tipologies de *reality shows*: els *crime-time*, els programes d'accidents i els coneguts com '*reality show*', entre altres, que molt sovint acostumen a incorporar elements de concurs. És dins d'aquest últim que trobem la tipologia de programa que s'analitza en aquest estudi: els *talent show*. Es tracta d'un tipus de *reality game show* on l'objectiu primordial és descobrir talent. Els tres *talent shows* que s'estudien aquí (*La Voz Kids*, *Tu Cara Me Suena Mini* i *MasterChef Junior*) són, a més a més, tres *reality shows* versionats a infants. Les seves versions prèvies amb adults es van emetre als mateixos canals que la versió infantil: *La Voz* (Telecinco,

² Terme introduït per U. Eco que es contraposa al de 'paleotelevisió'. Aquests dos termes es fan servir per diferenciar dues etapes històriques de la televisió amb característiques diferents (programació, gèneres, públic, finançament, etc.).

2012 i 2013), *Tu Cara me Suenas* (Antena3, 2011, 2012 i 2013) i *MasterChef* (TVE, 2013). Versionar un programa és una estratègia que permet allargar la seva vida introduint al format original variacions significatives en relació al tipus de participants, com en els casos de *Supervivientes: Expedición Robinson* (Telecinco, 2000) i *La Isla de los Famosos* (Antena3, 2003); o *¿Quién quiere casarse con mi hijo?* (Cuatro, 2012) i *¿Quién quiere casarse con mi madre?* (Cuatro, 2013), entre d'altres.

Aquests tres *talent shows* infantils han estat emesos en *prime time*, aconseguint grans xifres d'audiència. Com hem explicat al subapartat anterior, el mitjà televisiu té una gran capacitat d'influència sobre les identitats, així com una funció de creació de vincle social que es potencia amb la presència d'un gran públic receptor. Cal esmentar, així doncs, com aquests tres programes, amb aquestes xifres d'audiència, tenen una potencial de creació d'identitats remarcable.

Centrem-nos primer en els *talent shows* en general, com a gènere. Les narratives d'aquests programes estan específicament organitzades al voltant de la cerca d'una estrella, primordialment un individu en singular, i amb el focus en un talent específic (Holmes, 2004a: 114), molt conscients del discurs de la fama que generen. Guy Redden (2008: 134) destaca dels *talent shows* contemporanis la seva relació amb la programació orientada al joc, on gent 'ordinària' participa en una competició on se la premia en funció de com de bé fa alguna cosa.

Algunes de les autores que més destaquen en l'estudi del gènere televisiu dels *reality show*, com Su Holmes o Anita Biressi i Heather Nunn, es preocupen especialment d'aquest focus en gent 'ordinària'. Aquest tipus de programes, que apareixen amb la neotelevisió, donen veu a un tipus de persones que no n'havien tingut fins el moment, ja que abans, per sortir a la televisió, calia haver fet alguna cosa destacable: cantants, actors, esportistes, monarques, etc. Ara, en canvi, s'ha obert la porta a gent ordinària, l'interès de la qual rau en no ser especialment destacable. Gent normal, mediocre, comú: qualsevol.

D'una banda, Biressi i Nunn consideren que alguns dels nous formats televisius han transformat el terreny de la cultura mediàtica, exhibint gent ordinària com a potencials estrelles mediàtiques (2005: 144). I és que, tot i que hi ha versions dels programes amb famosos, la majoria es centren en gent *real*, treballant sistemàticament amb el seu estatus d'*ordinari* (Redden, 2008: 133). Aquests programes treballen reforçant, remarcant i prioritzant aquesta característica, fins convertir-la pràcticament en la definitòria del conjunt de concursants. Com bé noten Biressi i Nunn, aquesta qualitat d'*ordinari* es construeix amb un seguit de testimonis dels amics i la família, així com els comentaris dels propis concursants, que en conjunt retraten el seu origen i la seva pertinença a una comunitat determinada, mostrant-los com a 'no particularment especials' (2003: 49).

D'altra banda, Su Holmes assenyala la relació, real o no, entre aquesta atenció cap a la gent ordinària i una democratització de la televisió. Moltes de les crítiques que es fan cap als *reality shows* es dirigeixen cap al discurs de la fama que fomenten, mentre que d'altres consideren que la gent ordinària que els protagonitza són l'evidència del caràcter democratitzador d'aquests programes (Holmes, 2004a: 112). Sobre aquest el caràcter aparentment democratitzador també en parlen Biressi i Nunn, on hi identifiquen narratives de mobilitat social (2005: 145). Aquestes narratives propicien les noves personalitats icòniques de la televisió. Les autores consideren que la telerealitat és celebrada com una democratització de la cultura pública i una deconstrucció dels components de la fama tradicional que constitueixen parcialment les celebritats mediàtiques (Biressi i Nunn, 2005: 147). Amb la incorporació d'aquests 'nous famosos', es propicia una deconstrucció de la identitat social d'una manera més àmplia.

La telerealitat ha difuminat les fronteres entre aparèixer a la televisió i aparèixer dins la televisió amb la "celebrisation" de la gent ordinària (Holmes, 2004a: 114), o dit d'una altra manera, la conversió de subjectes anònims en celebritats. La gent ordinària és el subjecte de l'espectacle d'algú. Per molts crítics, la relació entre el programa i els participants és d'explotació. Víctor Sampedro (2003: 305) declara que

les identitats públiques que generen aquests programes, és a dir, les identitats que exposen dels concursants, són, per sobre de tot, identitats lucratives. Amb aquesta expressió, Sampedro adjudica als espectadors el rol de consumidors, mentre que els concursants són la força de treball (barata, gratuïta o precària) a explotar i ‘deixar’ consumir. En centrar l’atenció de les càmeres en personatges anònims, aquests es converteixen en famosos gestionats pels seus creadors (Sampedro, 2003: 319).

Alberto Dafonte Gómez (2011) analitza l’evolució del format d’un *talent show* musical que va iniciar tota una trajectòria que encara perdura: *Operación Triunfo* (La1, 2001-2004; Telecinco, 2005-2011). L’autor considera el seu pas de La1 a Tele5 com a fonamental dels canvis que van tenir-hi lloc, relacionant-ho amb la imatge de marca de les cadenes i del programa en les seves diverses etapes. La identitat de marca és el resultat d’un procés intern de presa de decisions respecte als aspectes culturals i ideològics que en guiaran tots els elements visibles (Dafonte, 2011: 69). Ens resulta especialment interessant com la identitat de marca, un terme definit des de la teoria del *marketing*, influeix directament en les característiques del format i, per tant, en les identitats públiques que es genera dels concursants, del jurat, dels professors i de la resta de personatges que hi apareixen. En el cas específic d’*Operación Triunfo*, Dafonte defensa que cal tenir en compte una doble via d’influència (2011: 74): d’una banda, la productora que crea el format i, de l’altra, el canal de televisió en el que s’emet.

Aquesta importància de la identitat de marca d’una cadena per determinar tot el que passa en el programa recolza el discurs de Sampedro sobre les identitats lucratives, així com el que defensa Su Holmes: tot i que els participants aprofiten el programa per tindre exposició als mitjans —fet que connecta amb la democratització—, és el programa qui controla la línia editorial i què es diu (Holmes, 2004a: 111), així com el ‘destí’ dels seus personatges.

Sovint, aquests programes proporcionen als concursants, a la gent ordinària, una oportunitat per convertir-se en estrelles. Fan una promesa de canvi a través del

premi: un lloc de feina real, d'alt risc i molt ben pagat que transportarà el guanyador a una nova vida (Garcés-Conejos, Bou-Franch i Lorenzo-Dus, 2013: 102). Segons Guy Redden la característica més distintiva dels nous *talent shows* és la seva promesa de canvi: “the reward (...) is the exchange of your old self for a new one” (2008: 135). Aquests premis d'alt risc presenten els programes com a rutes directes a partir de les quals els participants amb èxit es converteixen en mercaderies gestionades per agents de la indústria cultural (Redden, 2008: 102). El terme ‘participants d'èxit’ no només fa referència a l'individu que guanya —tot i que la competitivitat que el programa articula només diu garantir el “life-transforming prize” a un únic participant (Garcés-Conejos, Bou-Franch i Lorenzo-Dus, 2013: 102)—, sinó també a tots aquells que són capaços de llançar-se carreres en el món de l'entreteniment.

Tots els *game shows* segueixen una lògica de remuneració per la qual s'intercanvia una demostració de coneixement o habilitat per una recompensa (Redden, 2008: 134). Els programes de preguntes com *Saber y Ganar* (La2, 1997-actualment) premien coneixement, mentre que en programes com *Gran Hermano* (Telecinco, 2000-actualment) el mèrit que es premia no és tant clar. Els seus crítics parteixen de la suposició que valoren gent sense talent i fomenten una cultura de celebritat on la gent és famosa, tan sols, pel fet de ser famosa (Biltereyst, 2004). Aquest discurs de la fama³ es fa servir per afirmar la inherent trivialitat de la telerealtat, que es veu com a “shamelessly encouraging the acceleration of a celebrity culture in which people are well known simply for their ‘well-known-ness’, rather than for greatness, worthy endeavours of talent” (Jermyn, 2004: 95).

En canvi, tot i que molts *reality game shows* es basen en l'assoliment de l'estatus de celebritat pels participants, els *talent shows* premien “achievement in artistic performance and leads to ‘deserved’ fame” (Redden, 2008: 134). D'aquesta manera,

³ Altres autors que poden resultar interessants sobre la cultura de la fama i la celebritat són: Dyer (1986 i 2001) respecte la fama en l'*star system* de Hollywood o Geraghty (2000) en la cultura de la fama a la televisió. També molt interessant en relació a la fama que proposen els *reality shows*, l'article d'Oliva (2012).

els *talent shows* aprofiten el discurs de la fama, però ho venen com si no ho fessin: asseguren no vendre famosos ‘per-no-fer-res’, sinó famosos amb talent. Les actuals cerques d’aquest talent es basen en l’articulació d’uns conceptes fortament arrelats en la cultura de l’economia neoliberal, oferint paràboles d’oportunitat i mobilitat social a través de la promesa de transformació del concursant guanyador en una celebritat (Redden, 2008: 130). Termes com ‘*deserved fame*’, ‘talent’ o ‘mèrit’ connecten amb un concepte especialment interessant i aparentment positiu: la ‘meritocràcia’.

La fórmula meritocràtica és la següent: ‘habilitat’ combinada amb ‘esforç’ determina el ‘mèrit’ d’un individu (Allen, 2012: 5). El discurs de la meritocràcia defensa la idea que, sense importar la posició social de naixement, la societat oferirà suficient oportunitat i mobilitat al ‘talent’ combinat amb l’esforç a fi de ‘pujar al cim’ (Littler, 2013: 52). Però aquest discurs només parla de mobilitat cap amunt, en termes financers i classistes (Littler, 2013: 55). Només parla de pujar en la jerarquia social amb un esforç individual i egoista, trepitjant els altres i aprofitant les oportunitats per canviar a millor; no millorar com a societat, sinó com a individu. La meritocràcia, doncs, funciona com un mecanisme per crear i perpetuar desigualtats socials i culturals (Littler, 2013: 53). És una cursa de relleus: en el teu punt de partida, tindràs més avantatge que els altres segons el que t’hagi donat els teus predecessors, siguin els teus familiars o un altre tipus de benefactor.

Tal com explica Jo Littler (2013: 55-61) el terme ‘meritocràcia’ va ser concebut inicialment per Alan Fox en el seu article *Class and Equality* (1956), amb un ús del terme molt crític i políticament radical:

This way lies the ‘meritocracy’; the society in which the gifted, the smart, the energetic, the ambitious and the ruthless are carefully sifted out and helped towards their destined positions of dominance, where they proceed not only to enjoy the fulfillment of exercising their natural endowments but also to receive a fat bonus thrown in for good measure (Fox, 1956: 13).

Dos anys després, Michael Young l'utilitza en la seva sàtira social *The Rise of the Meritocracy* (1958), on defineix 'meritocràcia' amb la fórmula de 'intel·ligència' —o 'habilitat' o 'talent'— sumada a 'esforç' —o 'treball dur'— dona com a resultat 'mèrit'. Anys més tard, Daniel Bell recupera el terme a *El Advenimiento de la sociedad post-industrial* (1976), publicat originalment el 1973. La utilització que aquí se'n fa permet notar cert canvi de percepció cap a les connotacions negatives que tenia inicialment. Bell utilitza el terme per parlar de les noves formes de mobilitat social de la societat post-industrial: "the post-industrial society, in its logic, is a meritocracy" (citat a Littler, 2013: 59). Bell distingeix entre 'igualtat de resultat', d'ètica socialista, i la liberal 'igualtat d'oportunitat'.

La visió de Bell de la meritocràcia va sorgir en una situació històrica caracteritzada per un estat del benestar que podia compensar els efectes més extrems de les desigualtats socials produïdes pel mercat, on 'meritocràcia' podia imaginar-se com un sistema d'oportunitats de mobilitat social (Littler, 2013: 61). Inicialment, la meritocràcia anava acompanyada d'unes polítiques anti-competitives, anti-irracionalistes i pro-administratives i intervencionistes (Allen, 2012: 23), on l'esforç institucional redistribuïa els individus i es podia creure en mobilitat social 'merescuda'. En canvi, les polítiques neoliberals anti-intervencionistes de l'actualitat dificulten aquesta redistribució: es té tant respecte a les complexes dinàmiques de la meritocràcia que aquells que governen no s'atreveixen —o no volen— intervenir en el seu funcionament (Allen, 2012: 20). Tot i així, persisteix la creença que s'ha de conquerir mèrit i que el mèrit serà recompensat, de forma natural, per les pròpies dinàmiques socials i del mercat.

En aquesta situació, els *talent shows* es converteixen en les oportunitats que el sistema de la meritocràcia prometia, funcionant com a bitllets daurats de mobilitat social cap al cim, en funció del mèrit individual. Els programes es presenten com una mena d'intervenció màgica en la realitat social, mitjançant la qual aquells sense capital econòmic, educatiu o social poden entrar en un món on no són necessaris per tenir èxit (Redden, 2008: 141). Substitueixen, monopolitzen i capitalitzen la

intervenció de la que s'ocupaven l'estat, les institucions públiques o el 'sistema' durant la meritocràcia prematura de l'estat del benestar i que garantia aquesta mobilitat. Converteixen la redistribució en un 'somni que fan realitat' i, com assenyala Redden (2008: 140), presenten el moment de la victòria amb l'estètica de guanyar la loteria.

Un dels principals problemes que Littler identifica en la meritocràcia és que fomenta un sistema competitiu, lineal i jeràrquic on, per definició, hi ha gent que s'ha de deixar enrere (2013: 54). El cim no pot existir sense la base, una base que, com una piràmide, ha de ser molt més ample per aguantar la seva elit. No tothom pot pujar. Aquesta lògica la recullen d'una forma molt literal els *talent shows*, a través del mecanisme narratiu d'un únic guanyador, amb un premi individual que li permet elevar-se per sobre de tots els concursants i espectadors i assolir un estatus social superior. Aquests programes han pres aquest funcionament meritocràtic, amplificant-lo i fent-ne un espectacle de masses. Posen en escena la manera en la que el capitalisme treballa necessàriament per uns pocs a expenses de la majoria (Holmes, 2004b: 158).

I és que en un ús més recent del terme, la meritocràcia s'oposa explícitament a la comunitat (Littler, 2013: 61). És Adrian Wooldridge, en el seu text *Meritocracy and the Classless Society* (1995), que de forma manifesta lliga el terme amb les lògiques capitalistes del mercat i amb l'emprenedoria —que se sent tant últimament—, mostrant-se en contra d'una democràcia social i de l'estat del benestar. Paral·lelament, el consumisme es converteix en una via d'empoderament en qualsevol context social, ja que es converteix l'articulació de béns de consum en un signe de mèrit i de la seva recompensa tangible (Littler, 2013: 63). En altres paraules, la cultura del consumisme difon el discurs que, com més mèrit té un individu, major recompensa en forma de capital econòmic haurà aconseguit i, per tant, haurà pogut consumir tota una sèrie de béns. D'aquesta manera, es promou que la construcció de la identitat personal es centri en bona part en els béns

consumits, amb tota una filosofia d'expressar els ideals d'un autèntic jo interior a través les pràctiques de consum (Doyle i Karl, 2008: 87).

En la teoria, la meritocràcia permetria que el talent s'elevés al lloc que li correspon (Allen, 2012: 12), concedint la oportunitat als genis esporàdics de les classes baixes pujar a classes superiors. D'aquesta manera, sistemes com el de les beques educatives garantirien una redistribució de les classes socials que no admetria cap crítica: membres de les classes socials més baixes podrien ascendir socialment si tinguessin les habilitats necessàries (Allen, 2012: 13). Les jerarquies es convertrien en més justificables al convertir-se en reflexos de distribucions naturals de talent. Així, la meritocràcia debilita la comunitat i la tasca de benestar i millora comuns per 'endolcir el verí de la jerarquia' (Littler, 2013: 54), oferint creixement a través del mèrit en lloc de pel capital econòmic o del naixement.

Mentre programes com els *talent shows* funcionen com mecanismes de mobilitat, al associar-se amb plaer i optimisme legitimen un 'joc de mans' meritocràtic: igualtat d'oportunitats en mig d'una forta desigualtat de recompensa (Redden, 2008: 139). En aquests continguts mediàtics tant presents en la nostra cultura televisiva contemporània,

The new stars are valorised not for emerging as lucky representatives of 'our' pop culture (as I would argue the persons of the older talent shows were), but for their having passed over to an elite. Life transformation is not a developmental model of progress. It requires a rupture. It requires that in order to live a good life an ordinary person must break with their past, leave it behind to be their best self. Their existing life is not worth improving, only improving upon. In the midst of disparity of rewards, this beguiling, entertaining, apparently democratising form of television consigns the 'meritless' majority to a position of no dignity and respect (Redden, 2008: 141).

Així doncs, els guanyadors que aconsegueixen passar a formar part de l'elit han de ser egoistes i aprofitar una oportunitat que és de naturalesa individual. Han de deixar enrere la seva vida de gent 'ordinària', abandonar la comunitat 'ordinària', que no val la pena, i adaptar-se al seu nou i 'millorat' estatus social.

Amb un fort liberalisme que s'oposa a l'intervencionisme de l'inici de la meritocràcia, es creu que el sistema es corregirà sol, que el mèrit serà premiat per la seva pròpia naturalesa i que la redistribució social dels individus es produirà de forma natural. Qui és premiat s'ho mereix i qui no ho és, és perquè no s'ho mereix, perquè no té talent o perquè no ha treballat prou dur. Seguim pensant que els nostres esforços, al final, seran recompensats. Però en realitat s'ha acabat optant per la promoció aleatòria (Allen, 2012: 23). Igual d'aleatòria que la distribució de talent i ben diferent de la distribució de la capacitat —o capital— per poder explotar-lo. Segons Littler, les principals característiques negatives vénen precisament d'aquest liberalisme extrem que governa la nostra societat:

Through neoliberalism meritocracy has become an alibi for plutocracy, or government by a wealthy elite. (...) Meritocracy, as a potent blend of an essentialised notion of 'talent', competitive individualism and belief in social mobility, is mobilised to both disguise and gain consent for the economic inequalities wrought through neoliberalism (Littler, 2013: 69).

Centrem-nos ara en aquest concepte de talent en relació a la meritocràcia. Com bé nota Littler, la lògica de la meritocràcia assumeix que el 'talent' o la 'intel·ligència' és innat (Littler, 2013: 54). En altres paraules, es caracteritza per una fusió d'una concepció totalment essencialitzada i exclusivista d'intel·ligència, habilitat o talent, un encoratjament de la competitivitat individual i una obsessió per la necessitat de mobilitat social (Littler, 2013: 55). Aquesta concepció essencialista de talent és lineal i singular i connecta fàcilment amb la noció essencialista d'identitat, entenent-la com a innata i intrínseca a l'individu.

Michael Howe, Jane Davidson i John Sloboda analitzen la realitat que hi ha darrere la concepció de talent 'innat', en el seu article *Innate talents: Reality or myth?* (1998). En aquest article, revisen els arguments a favor i en contra d'aquesta concepció, finalment arribant a la conclusió que és totalment falsa. Els arguments que fa servir per defensar aquesta falsedat són els següents: a) no hi ha evidències convincentes a favor de l'existència del talent innat, b) hi ha evidències que no existeix, c) la pràctica ho explicaria (i no sempre ho fa), d) aquells identificats com a individus amb talent no aconsegueixen millorar sense pràctica, d) els que no tenen talent, amb oportunitats per entrenar aconsegueixen el mateix nivell d'habilitat, i e) no existeix diferència pràctica entre individus amb talent i sense a l'hora d'aconseguir el mateix progrés. Els autors consideren que creure en el talent crea barreres per descobrir les causes reals de l'excel·lència i que categoritzar els individus segons el talent és completament discriminatori. Per tant, la constant referència, i gairebé requisit, de l'existència d'un talent innat per justificar l'ascens social en un sistema meritocràtic és una fal·làcia més que justifica les desigualtats socials d'un sistema liberalista.

En el cas dels programes que s'analitzen en el present estudi, aquests tenen la particularitat afegida de centrar-se en nens. Si l'adolescència es considera el moment de la formació de la identitat, l'etapa prèvia semblaria ser la de pre-formació d'aquesta identitat definitiva. Amb aquesta lògica, tot el que demostren els concursants infantils en el marc del programa fomenta la creença referent a 'talent innat', dificultant pensar que pugui ser d'una altra manera.

Així doncs, la meritocràcia —igual que els programes de talents— treballa sota el supòsit que tota habilitat és innata i que el que canvia és si es dona la oportunitat, o no, de ser explotada, de triomfar, de tenir èxit (Littler, 2013: 54). Els *talent shows* es presenten davant una societat necessitada de mobilitat social com aquesta oportunitat daurada, prometent que la gent ordinària amb talent s'eleva fins el lloc que li correspon. El resultat d'aquesta d'aquesta lògica essencialista és una societat on la gent pot moure's a través dels estrats socials en funció del seu 'mèrit innat', legitimant les grans desigualtats econòmiques sempre que es mantingui el potencial

de circulació a través seu (Littler, 2013: 62). Ara bé, tot i que el resultat d'aquest mecanisme és un sistema de mèrits innats, el discurs que circula és diferent.

En els *talent shows*, els concursants justifiquen el seu dret a guanyar el premi amb alguns dels següents arguments (Redden, 2008: 137): tenen un somni a complir, senten passió cap al que fan, desborden confiança en si mateixos, tenen la determinació necessària i una gran fe en els seus seguidors, són capaços d'aprendre dels errors, tenen la capacitat de treball dur... Respecte a aquest darrer argument, Su Holmes (2004a: 120) assenyala que, tot i que als programes es reclama la importància de 'ser especial' o del 'talent innat', contradictòriament es fa un gran èmfasi en el treball i l'esforç. El discurs d'aquests programes assegura que qualsevol pot accedir a la fama, l'estrellat i l'elit si treballa dur i si té talent. Ara bé, aquest talent no el pot aprofitar tothom, sinó només aquells que, per les seves condicions inicials en la cursa de relleus, ho tenen de cara per aconseguir la recompensa d'un mèrit que en realitat és de naturalesa innata.

Ignorant això, els nous *talent shows* tendeixen a focalitzar-se en una única habilitat de les arts performatives:

Contestants undertake numerous tasks to demonstrate their facility with the discipline under the watch of panel judges and mentors who are professional experts in the specified area. As a result, performances can be scrutinised closely and comparatively in line with industry criteria. (Redden, 2008: 132)

La '*facility*'⁴ que han de demostrar els concursants parla de la seva 'habilitat' per fer alguna cosa concreta, però també de la 'facilitat'. En el discurs dels programes, s'assegura valorar l'esforç i el treball dur que condueix al mèrit, però alhora s'aprecia que al concursant la tasca li resulti 'natural', és a dir, que tingui talent.

⁴ '*Facility*' en anglès pot traduir-se per 'habilitat' i per 'facilitat'

D'altra banda, en aquests programes, els encarregats de definir aquesta concepció tant essencialista i exclusivista de 'talent', així com el 'criteri de la indústria' ("*industry criteria*") que avançava Redden, són el jurat. Ells marquen les pautes de què és el talent i asseguren tenir la capacitat per identificar-lo en els individus. Ells són els que intervenen en el canvi dels participants a 'millor' i els 'permeten' alçar-se amb el premi.

Redden explica com molts *reality shows*, entre els quals hi ha la nova tendència de *talent shows*, giren al voltant de la il·lustració de decisions bones i beneficioses en la vida d'aquells que actuen com a participants (2008: 129). D'aquesta manera, els programes es converteixen en la retransmissió de com individus poden optar per actuar en certes esferes (Redden, 2008: 130), com pot ser la moda, la cuina o el món de l'espectacle. L'interès televisiu dels participants és la seva falta de qualificació o completa competència en algun aspecte: "people are there for something to happen to them, to be adjusted, not simply be 'themselves'" (Redden, 2008: 129).

Aquí és on intervenen els experts, aconsellant-los i permetent-los millorar i prendre decisions. Aquesta idea de progrés positiu, és a dir, que 'tothom pot millorar', és la base d'una altra tipologia de *reality show*: els *makeover shows*⁵. Precisament, la tendència dels nous *talent shows* d'acostament a aquesta segona tipologia de *realities* és el discurs principal que defensa Redden en el seu capítol *Making over the talent shows* dins el llibre col·laboratiu *Exposing Lifestyle Television* (Palmer, 2008).

Aquesta tipologia tant complexa d'expert encaixa perfectament en el que Bauman defineix com "identity expert", la feina dels quals és guiar la gent ordinària a través de les decisions d'estil de vida (1997: 178-179). Recordem que aquest filòsif entén la identitat moderna com una tasca obligatòria i individual, que ha anat acompanyada de la proliferació de tot una multitud de col·lectius laborals que al·leguen tenir un

⁵ En relació als *makeover shows* és interessant Oliva (2013).

coneixement superior sobre les identitats (1996: 19): la postmodernitat és l'era dels experts en problemes d'identitat (Bauman, 1997: 178). En les decisions que han de prendre els participants dels *realities*, però també les decisions de la resta de subjectes postmoderns, els experts aporten orientació, afalacs i crítiques (Moran, 2011: 9).

Fent una mica de genealogia de la figura dels experts en els mitjans, trobem que al Regne Unit van començar a aparèixer en programes de ràdio de la BBC a principis de la dècada dels 1920s. Inicialment tendien a seguir un model d'elit cultivada i establerta, amb intervencions de monòlegs ininterromputs (Moran, 2011: 8-9). Els 'experts' es presentaven davant el públic com un grup d'intel·lectuals capaços de trobar una solució col·lectiva a qualsevol problema.

Tradicionalment, els experts construïen i legitimaven discursivament el seu coneixement i experiència a través de la formulació d'opinions impersonals, presentant-les com a fets indiscutibles, utilitzant un argot especialitzat i un registre formal (Garcés-Conejos, Bou-Franch i Lorenzo-Dus, 2013: 108). Això ha canviat molt fins l'actualitat. Els grans experts dels mitjans, els experts dels *reality shows*, ofereixen la seva 'opinió professional' sense utilitzar la parafernàlia habitual de professionalisme (Moran, 2011: 16). Ara, els discursos dels experts dels *talent shows* es basen en la subjectivitat, criticant i jutjant les actuacions i decisions dels concursants, però també assessorant-los i tutoritzant-los.

Els experts dels *talent shows*, doncs, no es limiten només a identificar el 'talent', sinó que la seva funció va més enllà: el seu coneixement professional superior en temes de gust i comportament és redistribuït als participants (Redden, 2008: 129). Al tractar-se de gustos, és impossible demostrar un veredicté absolut de certesa o falsedat (Redden, 2008: 134). D'aquesta manera es fa necessari establir unes normes estàndard i s'opta pel criteri de la indústria transmès a través del jurat.

Revisem què hem comentat en aquest subapartat del marc teòric. Hem parlat d'algunes de les línies discursives que els acadèmics han estudiat en els *reality shows* i en el subgènere dels *talent shows* i que ens serviran de base per abordar els tres programes que s'analitzen en aquest estudi. Així, hem parlat de com els programes es centren en persones 'ordinàries' o 'reals' i en com les converteixen en celebritats. Hem parlat també sobre la meritocràcia, fent una petita revisió històrica del seu significat a partir, bàsicament, de l'article de Jo Littler (2013), i ho hem lligat amb un tema d'especial importància en els *talent shows*: el talent. Finalment, hem parlat, de manera general, del paper que juguen els experts d'aquests programes. A continuació ens centrarem en una altra línia discursiva bàsica pel nostre estudi i que també té un pes important en aquesta tipologia de programa.

7. La identitat laboral: rellevant en els talent shows i cabdal en la vida social

Com hem comentat, els nous *talent shows* tendeixen a acostar-se a la naturalesa dels *makeovers*. En aquest acostament, es para atenció en el consum, que és central en molts programes, però també es dóna molta importància a l'esfera de la producció, és a dir, al treball. Els nous *talent shows* són congruents amb aquesta expansió cap al terreny laboral (Redden, 2008: 130-131).

Però aquesta tipologia de *reality show* no és l'única que ho fa. Segons Andrews i Carter, els programes sobre formes d'educar els fills o sobre educació de mascotes també s'han convertit en escenaris de governança a través del llenguatge de gestió i avaluació del rendiment (2008: 44). Aquestes estratègies, comunes en els espais laborals, s'apliquen cada vegada més en les àrees domèstiques, reconfigurant-les com llocs i formes de treball. Un exemple paradigmàtic és el que recullen els autors sobre el programa anglès de mascotes *Dog Borstal* (BBC, 2006-2009): en un dels episodis, l'amo demana que la mascota es converteixi en un membre 'més productiu' de la llar.

Potser l'exemple menys dissimulat d'aquesta tendència cap a l'àmbit laboral és el *reality game show* anomenat *The Apprentice*, inicialment emès el 2004 a Estats Units i exportat a uns vint-i-cinc països. Amb molts elements que el podrien classificar com un *talent show*, els concursants van sent eliminats en un seguit de proves en les que han de demostrar les seves capacitats. El guanyador d'entre els participants, provinents de diversos àmbits laborals com el màrqueting, les vendes, econòmiques o administració, és premiat amb un lloc de feina a l'empresa del principal membre del jurat i expert del programa, normalment un reputat empresari. D'aquesta manera, el pas pel programa es presenta com una entrevista de feina.

Couldry i Littler analitzen aquest format en el seu article *Work, Power and Performanc: Analysing the 'Reality' Game of The Apprentice* (2011) i adverteixen que aquests programes naturalitzen alegrement les normes de funcionament a la feina. Segons els autors, en el programa no només es representen normes laborals, sinó que a més es naturalitzen:

(...) in the ritualized form of a 'reality' game. By presenting the 'reality' of work and business in the form of highly structured entertainment, *The Apprentice* transforms the norms of the neoliberal workplace into taken-for-granted 'common sense'. (...) Programmes such as *The Apprentice* present explicit models of how individuals learn norms of efficiency, prowess, and so on (Couldry i Littler, 2011: 265).

La primera preocupació principal dels autors es basa en aquest 'donar per suposat' i entendre-les com a normes de sentit comú, com a les úniques opcions per a funcionar de manera adequada. Són unes normes laborals que trobem en els altres *talent shows* contemporanis, lligats a narratives emocionals d'auto-transformació individual (Couldry i Littler, 2011: 274).

La segona preocupació de Couldry i Littler és l'aparent llibertat d'elecció i intranscendència de la situació que hi té lloc:

The neoliberal values written into the rules of the game appear as the 'free' choices of people, who have, after all, chosen, indeed desired, to enter the game. This process of implicit legitimation operates however within the disclaimable framework of entertainment that is 'just a game', and claims to be in tune with a social and economic 'reality' beyond the game's boundaries (Couldry i Littler, 2011: 276).

Aquest 'només és un joc', 'només és un concurs', 'només és un programa de televisió', és una potent eina de legitimació i naturalització que passa per alt, però que és profundament ideològica. La imatge de joc es veu potenciada en els tres programes que nosaltres analitzem, ja que els participants són infants. Ens infants, segons la concepció que en tenim actualment, per definició no han de treballar i, per tant, la situació que es presenta en els programes es veu encara més fàcilment com 'només un joc'.

Oposant-se a aquesta visió d'un simple joc, Redden considera que tots els *talent shows* essencialment involucren participants aprenent a treballar per l'èxit: l'objectiu és aconseguir una actuació que porti al participant a procedir correctament en un context professional determinat (2008: 135), obtenint un nou estatus com a resultat. A més, recordem que els premis pels guanyadors acostumen a ser llocs de treball reals i molt ben pagats, en l'àmbit laboral en el que es centra el concurs. Amb tot plegat, en la simulació laboral que ofereix el programa, es descriu què significa tenir èxit. La seva narrativa qüestiona com ser i com actuar per tal de complir l'objectiu que la feina requereix (Redden, 2008: 138).

Com ja hem mencionat en l'apartat anterior, els experts que formen el jurat juguen un paper important per marcar el criteri de la indústria, tot tutoritzant i aconsellant els concursants, és a dir, dient-los com ser i com actuar per aconseguir l'objectiu.

Redden afegeix que, a més, tenen la tasca d'avaluar l'aptitud, la disposició i la idoneïtat dels concursants pel propòsit (2008: 138), com si es tractés d'una entrevista de feina. Així doncs, el que aquests programes posen en escena i converteixen en un espectacle és, de forma gairebé literal, la mercantilització del treball, la selecció, la recompensa i la gestió del rendiment dels treballadors en unes condicions molt competitives (Redden, 2008: 139).

Però l'àmbit laboral i la identitat que hi va associada no només és important en aquests continguts mediàtics, ni molt menys. Segons Marx, la prioritat dels humans és la producció dels seus mitjans materials de subsistència mitjançant el seu treball, el qual transforma no només el món material, sinó també aquells que el realitzen (Barker, 2003: 43), és a dir els treballadors. La labor de forner no només transforma la matèria en pa, sinó que transforma el forner.

La identitat, doncs, resulta en gran part influïda, determinada i construïda segons l'articulació amb el món del treball (Agulló, 1997: 239). Una mostra d'això és fins a quin punt els individus s'identifiquen i són identificats a partir del seu estatus i àmbit laboral: la professió d'un individu és un element central d'identificació i de canalització de representacions. La identitat laboral, professional o ocupacional, és a dir, la definida per la feina a la que un individu es dedica o aspira a dedicar-se, és central pels subjectes de la nostra cultura. Segons Agulló, aquesta central és major en el col·lectiu de joves, ja que la transició juvenil a la societat adulta és, principalment, una transició al treball (1997: 240).

El treball es pot definir com “la realización de tareas que permiten que la gente se gane la vida en el entorno en que se encuentra” (Watson, 1995: 94). Aquesta definició no és tant simple com sembla, ja que ‘guanyar-se la vida’ implica més que simplement garantir la supervivència del subjecte: el treball queda lligat a la concepció que es té d'un mateix. Per aquest motiu, la professió exerceix d'eix vertebrador de creences, actituds i identitats (Agulló, 1998: 155). La identificació i

estatus que proporciona resulta capital per articular la identitat personal i social dels subjectes.

Recordem que la identitat és una construcció social i que, per tant, només pot existir a través de les relacions socials. Aquestes relacions socials, que són relacions discursives i de producció, també són relacions de poder:

la identidad se logrará a través del discurso (interacción simbólica) que tiene lugar en el grupo social (o sea, una red compleja de interrelaciones), pero la naturaleza de este discurso dependerá del lugar que uno ocupa en dicho grupo social, y, a su vez, esta ubicación grupal (social) estará determinada (aquí y ahora) en gran parte por la naturaleza del vínculo laboral de dicha persona (Agulló, 1998: 156).

Les relacions de poder entre els individus, doncs, estaran molt condicionades per l'estatus laboral dels individus que interactuen. Són relacions de poder, en bona part, laboral. I és un poder jerarquitzat on a la part superior s'hi troba l'elit laboral, és a dir, els experts.

Paral·lelament, és interessant considerar com els individus no entren en el món laboral amb les mateixes condicions i oportunitats. Tant els recursos (educació i capital) del que disposen, com els estímuls i les aspiracions que tenen vindran influenciades per la seva classe, família i educació, així com per l'ocupació dels pares o altres familiars propers (Watson, 1995: 110). Tot plegat determinarà la seva orientació davant el treball. Això és, el significat que es dóna al treball i que el predisposa a pensar i actuar d'una determinada manera en relació a aquest (Watson, 1995: 98).

Es distingeixen dues orientacions bàsiques cap al treball: una visió instrumental o extrínseca del treball i una visió expressiva o intrínseca (Veira i Muñoz, 2010: §7). La primera entén el treball com un mitjà per un fi, sense oferir cap valor per si mateix: la

satisfacció personal, la realització, es busca en un altre lloc. Per la segona orientació, el treball és una experiència enriquidora, que ofereix desafiaments i que permet a l'individu desenvolupar-se i realitzar-se. Normalment, la consideració que una persona té de la seva feina inclou una mescla de les dues inclinacions (Watson, 1995: 98-99), decantant-se cap a una o altra. La preparació i formació contínua, les influències o ajudes i la sort semblen ser, en la opinió dels joves, el que establirà les opcions d'èxit per decidir per quina de les dues concepcions s'opta (Agulló, 1998: 161).

Agulló assenyala una tendència significativa en la nostra societat respecte aquesta decisió. Segons l'autor, en general s'ha passat de la tradicional concepció sociocultural del treball com a valor perifèric, servil i instrumental, cap a una concepció del treball com a valor central, integrador i expressiu (Agulló, 1998: 155). Aquesta tendència també la detecten José Luis Veira i Célia Muñoz: amb el canvi de valors que s'està produint en l'àmbit laboral, s'espera un auge dels aspectes vinculats a les necessitats de tipus secundari, fet que es reflectiria en orientacions de tipus expressiu (2010: §11).

És una tendència que potser caldria revisar en la situació econòmica i d'atur actual, però que en tot cas concorda amb una altra tendència que Couldry i Littler subratllen respecte els *talent shows* (2011: 270): la importància de la 'passió' respecte al treball com a indicador d'aptitud i el premi de caràcter laboral com a somni que el concursant desitja poder complir. 'Passió' és, certament, un terme força essencialista, ja que se'n parla d'una manera que sembla venir a dir que 'o es té o no es té' i que no es pot fer res per forçar la seva aparició: surt sempre de dins. I una vegada més, qui té el poder, en aquest cas, de convertir el somni en realitat, són els experts que formen part del jurat. Uns experts que es defineixen principalment per la seva identitat laboral i que justifiquen el seu rol de superioritat a partir de la seva experiència professional (Garcés-Conejos, Bou-Franch i Lorenzo-Dus, 2013: 106-107).

A més, són els que declaren tenir la potestat de decidir sobre la identitat laboral dels concursants. Aquests, que es presenten als programes amb l'aspiració d'aconseguir una nova identitat laboral (Garcés-Conejos, Bou-Franch i Lorenzo-Dus, 2013: 110), esperen obtenir l'aprovació dels experts per a que la nova identitat es converteixi en realitat. Els experts semblen ser els únics receptors que compten en la identitat laboral dels participants i la seva aprovació suposa una carta de presentació davant la resta de població.

IV. *Mostra d'anàlisi*

i metodologia

1. Mostra d'anàlisi

Els *talent shows* són uns concursos on diferents participants demostren tenir un 'talent' especial per cantar, ballar, imitar, tocar un instrument o, fins i tot, cuinar. Durant els últims anys semblen ser tota una fàbrica per futurs professionals de diferents disciplines. Per això ens sembla interessant esbrinar quina identitat de l'adult d'èxit professional projecten aquest tipus de programes.

Els *talent shows* triats per l'anàlisi volen abastar la diversitat dins d'aquest gènere, per això s'han triats tres programes on la *performance* que han de realitzar és diferent: cuinar, imitar i cantar. Els programes que s'analitzaran són: *MasterChef Junior* (TVE, Desembre 2013 — Gener 2014), *Tu Cara me Suena Mini* (Antena 3, setembre 2014 — novembre 2014) i *La Voz Kids* (Telecinco, febrer 2014 — abril 2014).

MasterChef Junior està compost per un total de 4 programes (o capítols) de dues hores de duració cadascun, *Tu Cara me Suena Mini* va emetre un total d'11 programes de dues hores i quart de duració, i *La Voz Kids* compta amb un total de 7 capítols, de dues hores i tres quarts de duració. De tots els capítols analitzats, hem volgut prestar especial atenció a 9 d'ells, tres de cadascun dels programes. Per tal de poder estudiar el desenvolupament global del relat, hem triat un capítol del principi, un de cap a la meitat i el capítol final. Així, de *MasterChef Junior*, els

episodis triats han estat el primer, el tercer i el quart; de *Tu Cara me Suena Mini*, els episodis triats han estat el primer, el cinquè i l'onzè; i de *La Voz Kids*, els programes que han vist els entrevistats han estat el segon, el sisè i el setè, coincideixen amb cadascuna de les tres fases en què es divideix aquest programa.

Amb una mostra específica de nou episodis i tenint em compte que es volia passar un capítol als entrevistats entre la primera i la segona fase, hem triat nou entrevistats per poder repartir, de manera aleatòria, els nou capítols. Pel que fa als perfils seleccionats, hem volgut tenir certa diversitat de gènere, d'edats (de 17 a 65), perfil professional (estudiants, als primers anys de vida laboral, amb certa experiència i a pocs anys de la jubilació), així com amb diferents relacions amb aquest tipus de programes: hi ha participants que han seguit els programes i d'altres que no n'havien sentit a parlar.

2. Proposta metodològica: triangulació de metodologies

En l'apartat de l'estat de la qüestió, hem introduït sobretot qüestions relatives a la identitat i com altres estudis han abordat el tema. En el marc teòric hem assentat les bases teòriques i hem aprofundit en diversos temes que ens dirigeixen cap a l'objectiu de la nostra anàlisi, així com servir-nos de guia per establir les qüestions que volem abordar en aquest estudi.

El següent apartat està centrat en la metodologia i està dividit en quatre parts. En primer lloc, recuperarem el model *encoding/decoding* que proposa Stuart Hall, el qual encaixa perfectament amb l'esperit dels estudis culturals, per proposar una triangulació metodològica a partir de dos mètodes qualitius: l'anàlisi textual i l'entrevista en profunditat. Aquestes dues metodologies es complementen, veurem per una banda quina és la lectura preferent que ofereixen el textos per després contraposar-la a la lectura que fan els entrevistats.

En segon lloc, aprofundirem en l'anàlisi textual que es portarà a terme a partir de la semiòtica narrativa i l'anàlisi del discurs. En tercer lloc, presentarem la segona part de l'anàlisi, centrada en la recepció, feta a partir d'entrevistes en profunditat semiestructurades.

3. Stuart Hall i el model encoding/decoding

El procés comunicatiu ha estat definit i estudiat des de diferents perspectives al llarg dels anys. Els funcionalistes i els estudiosos de la Teoria Crítica tenien una concepció semblant respecte al poder que els mitjans exerceixen sobre les audiències, tot i que uns amb una visió més optimista i democratitzadora i els altres amb una concepció de manipulació en el sentit més pejoratiu del terme. Laswell va assenyalar la importància dels missatges com element principal dins del procés comunicatiu, mentre que des de l'Escola de Frankfurt es va contemplar la importància del sistema de producció mediàtica com essencial per entendre tot el procés. Amb la Teoria dels Usos i Gratificacions, el procés comunicatiu es va començar a observar des del receptor, atorgant-li a aquest tot el poder i control sobre la recepció dels missatges dels mitjans de comunicació massius. En aquesta línia, els Estudis Culturals situen al receptor al centre del procés comunicatiu, però reclamen no oblidar el poder dels mitjans en ser els productors dels missatges. Dins d'aquesta última escola trobem a Stuart Hall i el seu model *encoding/decoding*.

Hall va criticar el model clàssic emissor–receptor per ser un procés únic i per donar-li tot el protagonisme i importància al missatge. El missatge és un element essencial i clau per entendre la transferència comunicativa, però s'entén el procés com quelcom massa complex com per estudiar-lo com un únic moment (Hall, 1992a: 91). Per això, ell afirma de l'existència de diferents 'moments' dins del procés comunicatiu: producció, distribució, consum i reproducció. Cadascun dels 'moments' es pot entendre per separat dins de la complexitat del sistema. Així, Hall proposa un estudi detallat de cadascun dels processos —donant tanta importància al missatge, com al

moment de producció, com al de recepció—, per entendre de manera més profunda el conjunt del procés comunicatiu.

Per Hall, el missatge és un vehicle simbòlic (1992a: 93), és a dir, els missatges són símbols, símbols que es transmeten a partir d'uns codis, codis que responen davant d'unes normes d'un llenguatge específic. Una vegada més, el llenguatge és essencial per entendre el missatge dins d'un intercanvi comunicatiu, com també és essencial per la creació d'identitat a partir de la interacció social, com bé explicàvem a l'apartat anterior.

Els codis amb els quals es codifica el text no sempre han de coincidir amb els codis de descodificació, entenent que són moments diferents on participen agents distintius. La codificació del text es fa en el moment de la producció del missatge, com és el moment de producció dels programes televisius. La descodificació, però, es produeix en el moment de consum, de recepció d'aquests programes, pels espectadors que estan a l'altra banda de la pantalla. Aquests codis, o formes d'escriure (en la producció) i formes de llegir (si parlem de recepció), sempre hi són presents. Els codis naturalitzats no denoten transparència del llenguatge, sinó la profunditat i universalitat dels discursos dominants, aquells que no es qüestionen (Hall, 1992a: 95).

D'aquesta manera, tenint en compte la importància que atorga Hall a la codificació i descodificació dels missatges dins del procés comunicatiu, el nostre estudi, a partir d'una triangulació de metodologies, es centrarà en l'estudi d'una i de l'altra. Per l'estudi de la codificació dels missatges realitzarem una anàlisi textual, mentre que per l'estudi de la descodificació optarem per l'entrevista en profunditat. Els objectius principals d'aquesta combinació de metodologies són dos: en primer lloc, trobar quins són els discursos dominants que es vehiculen als programes televisius de la mostra i, en segon lloc, contrastar aquests discursos hegemònics amb la mirada específica dels nostres entrevistats. McKee (2003: 103) apunta prudentment alguns discursos hegemònics que comparteixen les societats occidentals. Dels que l'autor

proposa, pel nostre estudi de la identitat, l'èxit professional i el talent, cal esmentar-ne quatre: a) tots els membres d'una societat tenen les mateixes aptituds, b) tothom hauria de ser tractat igual, c) tothom té dret a ser ell mateix i a seguir el seu somni⁶, i d) tothom té el dret de fer una feina que gaudeixi. Tots quatre semblen ser afirmacions de “sentit comú”, però alhora generen contradiccions. Per posar un exemple, si tothom té el dret a fer una feina que gaudeixi, qui s'encarregaria de fer feines tedioses necessàries, com recollir la brossa?

Dins l'estudi de la identitat mediàtica (a través dels mitjans), Castelló recomana prestar especial atenció a tres objectes bàsics: la significació existent en el moment de producció, les propostes discursives del text mediàtic i la significació en el moment de recepció (2008: 258). Amb altres paraules, Castelló proposa prestar atenció a tres dels moments que esmentava Hall. Seguint la mateixa línia, però filant més prim, McKee assenyala que cal fixar-se en allò que condiciona la creació (o producció), només si condiciona la lectura que es farà del text (2007:80). Per aquest darrer autor, els moments realment importants només són dos: el de codificació —o escriptura del text— i el de descodificació —o lectura. D'aquesta manera, el nostre estudi està centrat a analitzar la proposta discursiva dominant del text i, en una segona instància, en la significació que es crea durant la recepció.

Les dues metodologies seleccionades, l'anàlisi textual i l'entrevista en profunditat, són mètodes qualitatius i no és eventual: la visió qualitativa és, segons les paraules d'Alonso (1998: 24), un horitzó de formes simbòliques que interessa pel seu caràcter formador d'experiències i necessitats socials. Aquestes ‘formes simbòliques’ simulen les paraules de Hall comentades amb anterioritat, donant a la metodologia qualitativa la idoneïtat per estudiar els moments de codificació i descodificació dels textos televisius. D'altra banda, Alonso també reconeix en la visió qualitativa la capacitat d'examinar les representacions significatives dels subjectes (1998: 24), la qual cosa

⁶ La democratització de l'espai televisiu com a eina per arribar a complir els desitjos i aspiracions que hom ha de poder complir ha estat estudiat sota la denominació de discurs terapèutic dels *reality show*. Recomanem a Biressi i Nunn (2005) i Holmes (2004 i 2011), on es parla d'aquest tema.

encaixa amb el nostre objectiu d'establir quina és la identitat d'adult d'èxit professional a partir de la representació que fan els tres *talent shows* triats al respecte.

Tot desenvolupament metodològic té, segons les paraules d'Alonso, dos nivells: puntuació i sintaxi. La puntuació és situar el text dins del context, estudiar com el text pot provocar diferents mirades sobre la realitat social; la sintaxi fa referència a l'estructura interna del text, a l'organització dels seus elements interns (Alonso, 1998: 16). Al nostre estudi, la sintaxi és l'estudi dels dos textos: els programes i les entrevistes per separat. Posteriorment, la confrontació dels resultats serà la nostra forma d'establir la puntuació, el context. En contrastar els resultats de l'anàlisi dels programes amb els resultats obtinguts de l'anàlisi de la recepció podrem establir el context i veure quines són les mirades al respecte.

Finalment, el que es pretén aquí no és mesurar quantitativament la presència de diferents temes, ni tampoc concloure uns resultats que es puguin aplicar al conjunt de la societat, ja que la metodologia qualitativa no és adequada per aquests propòsits. En aquest sentit, Alonso defineix la metodologia qualitativa com imperfecta, però útil al permetre'ns generar mapes que ajuden a fer intel·ligible la nostra realitat comunitària (2008: 29). El que aquí es pretén, doncs, és fer una exploració per posar sobre la taula certes qüestions relatives a la identitat laboral que considerem rellevants.

4. Anàlisi textual

Com ja hem comentat, la primera part d'aquest estudi consisteix en una anàlisi textual de tres *talent show* infantils. L'anàlisi textual és una metodologia qualitativa que, segons la defineixen Casetti i Di Chio en el seu llibre *Análisis de la televisión: instrumentos, prácticas y métodos de investigación*, tracta de posar sobre la taula el funcionament dels programes analitzats, així com les estructures i estratègies que utilitza (1999: 249-250). És a dir, es tracta d'una metodologia exploratòria més que

d'una cerca de respostes concretes. Així, a l'inici no plantejarem hipòtesis a respondre, sinó tot un seguit de temes amb l'objectiu de veure com aquests són representats als programes. Partim del supòsit, d'acord a la teoria que introduïem de Hall al punt anterior, que tota representació vehicula uns discursos hegemònics. Així doncs, la finalitat de l'anàlisi és conèixer quins són aquests discursos dominants en relació al nostre objecte d'estudi: la identitat d'adult d'èxit professional.

L'anàlisi textual és l'anàlisi dels textos, però què és un text? Segons McKee, un text es crea sempre que es produeix una interpretació de significat (2003: 4). Dit d'una altra manera, un text és tot allò que genera interpretacions, és tot allò que es pot llegir. Un text és un objecte d'estudi que s'ha d'entendre des d'aquest punt de vista: el de la lectura. Un text és una construcció simbòlica, un objecte d'estudi conformat per la interrelació de signes. I com a qualsevol signe, cal entendre'l dins del context social específic al que pertany (Casetti i Di Chio, 1999: 249). Els textos, doncs, s'han d'estudiar tenint en compte el llenguatge específic que fan servir. Segons hem comentat a l'apartat del marc teòric, és a partir del llenguatge que es posa en funcionament els mecanismes de construcció de la identitat i, recordant les paraules de Joseph, per estudiar la identitat hem de tenir en compte el llenguatge (2004: 224) i la seva importància alhora de la creació de significats. D'aquesta manera, el que pretenem amb l'anàlisi textual es trobar i analitzar els codis específics dels tres *talent show* triats per veure quins significats es creen al voltant de la identitat d'adult d'èxit professional.

Alan McKee, a *Textual Analysis: a beginner's guide*, fa una explicació detallada de què és i per a què serveix l'anàlisi textual, a més de donar mecanismes per portar-la a terme. McKee tracta la metodologia de la mateixa manera que ho fan Casetti i Di Chio al seu clàssic sobre metodologies per l'anàlisi de la televisió, i defineix l'anàlisi textual de la següent manera:

It is a methodology for those researchs who want to understand the ways in which members of various cultures and subcultures make sense of who they are, and how they fit into the world in which they live (McKee, 2003: 1).

L'autor comparteix la visió de posar sobre la taula els mecanismes i funcionament dels textos, però assenyala molt especialment dos aspectes: la implicació social dels textos (*"make sense of who they are"* i *"fit into the world in which they live"*) i el context en què aquests s'inscriuen (*"cultures and subcultures"*). La implicació social dels textos es pot entendre com la importància del textos televisius en la creació d'identitats. Com s'ha explicat al marc teòric, les identitats no resideixen als individus, ni formen part dels subjectes o dels objectes, sinó que s'entenen a partir dels discursos sobre la realitat, els discurs socials que es fan al voltant d'aquestes subjectes i objectes. Per això, Castelló afirma que les identitats s'han d'estudiar a partir dels textos, a partir dels discursos que els receptors i els textos formen de les identitats (2008: 180-181). I el context, com ja hem vist, és essencial per la creació d'identitats, ja que aquestes només poden existir en i a través de la interacció social. D'aquesta manera, la definició de McKee és més adient per al nostre estudi, ja que es tracta de trobar aquelles 'pistes' que apunten cap a la forma en què entenem com som. A partir del model *encoding/decoding*, l'anàlisi textual s'encarregarà d'estudiar la part de codificació per assenyalar la lectura preferent que proposa el text.

L'anàlisi té en consideració dos nivells: el nivell de la història —la relació causa—efecte entre els fets que mantenen un ordre lògic— i la representació d'aquests fets —la forma narrativa. Dit d'una altra manera, analitzarem què diuen aquests *talent shows* i com ho expressen. Per analitzar el nivell de la història farem servir la semiòtica narrativa, mentre que per analitzar la representació de la història farem servir l'anàlisi de l'enunciació.

D'una banda, portarem a terme una anàlisi de l'enunciació, que es un estudi del 'com' es narra la història. L'enunciació, amb paraules de Courtés, ha de considerar-se com una instància semiòtica que es pressuposa a partir de l'enunciat i les seves

empremtes es poden trobar en els discursos examinats (1997: 355). L'enunciació no pretén fer saber què passa, sinó més aviat fer creure un determinat discurs. Fins i tot els discursos més objectius tenen una forma de ser narrats pròpia, que, al ser descoberta, dilueix tota possible objectivitat. L'enunciació manipula el missatge perquè aquest s'afegeixi a un discurs determinat (Courtes, 1997: 360), i perquè això passi, l'espectador s'ha d'identificar amb l'heroi o bé compartir el punt de vista de l'enunciador. Quan, aparentment, el relat és objectiu, és perquè es comparteix aquest punt de vista. Amb l'anàlisi de l'enunciació, el que pretenem és trobar quina manera de narrar fan servir els programes.

Per portar-lo a terme ens fixarem en tot un seguit d'aspectes relatius a l'enunciació, com l'espai o els actors que intervenen. La mostra de l'espai assenyalava el punt de vista de l'enunciador: què es important veure, què es posa en primer terme i què no. Els actors que intervenen en l'enunciació coincideixen amb els actors de l'enunciat: els propis participants dels concursos, així com el jurat i els presentadors. És important aquí destacar la funció del metallenguatge com una eina evident de l'existència d'una enunciació.

D'altra banda, i de manera més exhaustiva, portarem a terme una anàlisi de l'enunciat. L'anàlisi de l'enunciat ens servirà per identificar l'estructura de la història: els personatges, les accions i les transformacions. Aquestes estructures narratives es podran relacionar des del punt de vista formal⁷ (Casetti i Di Chio, 1999: 266-274), és a dir, centrant-se en els rols narratius i les seves funcions, i en els estats inicials i finals, accions i transformacions.

Per establir les bases d'anàlisi ens hem basat en un dels fundadors de la semiòtica narrativa, J. Courtés, i en el seu clàssic *Análisi semiótico del discurso: del enunciado a la enunciación* (1997). La semiòtica narrativa permet entendre el relat a partir de

⁷ Segons els autors hi ha tres punts de vista: formal, abstracte i fenomenològic. El punt de vista abstracte es centra en trobar una macroestructura al relat. El punt de vista fenomenològic estudia les manifestacions evidents de cadascun dels factors (personatges, accions i transformacions).

dos tipus d'enunciat: l'enunciat d'estat, on s'estableix l'estat —inicial o final— del subjecte d'acció, i l'enunciat de 'fer', on es posa en relació l'estat inicial i l'estat final tenint en compte la participació de cadascun dels actants que intervenen.

El terme d'actant, introduït per Greimas (1987: 270-275), fa referència al tipus de rol que pot desenvolupar cadascun dels personatges dins del relat. Greimas va definir 6 actants bàsics a partir de parells d'oposats:

- Subjecte/objecte: relacionats a partir del desig. El subjecte, representat per la figura de l'heroi, és un actant actiu sobre el qual repercuteix el 'fer' del relat. L'objecte és l'actant passiu sobre el qual actua l'acció de conjunció o disjunció. En un mateix relat pot trobar-se la situació d'haver-hi dos (o més) subjectes interessats en el mateix objecte. En aquest cas, els subjectes són rivals i que un d'ells tingui l'objecte implica que l'altre no ho tindrà.
- Destinador/destinatari: El destinador és un actant que proporciona l'objecte al subjecte o proporciona les eines necessàries perquè això passi. El destinatari, a l'altra banda del procés comunicatiu, rep l'objecte. Aquests actants prenen especial importància en les fases de proposta de la missió i de la sanció.
- Adjuvant/oponent: L'adjuvant aporta l'ajuda necessària perquè el subjecte aconsegueixi l'objecte. L'oponent, de forma contrària, és un actant que crea obstacles perquè es produeixi la conjunció (o disjunció).

El relat va avançant a mesura que hi ha un pas d'un estat a un altre. La majoria de vegades, el subjecte d'acció es troba en un estat inicial de desequilibri i, mitjançant l'acció —enunciat de 'fer'— i amb la participació dels diferents actants, aconsegueix acabar en un estat final d'equilibri. L'estat inicial i final són dos moments oposats, ja que sinó no hi hauria canvi, no hi hauria transformació i, al cap i a la fi, no hi hauria relat. A més, l'estat final on el subjecte d'acció ha obtingut (o perdut) l'objecte de desig, pot suposar alhora un estat inicial de desequilibri amb un nou objecte.

D'aquesta manera, el macrorelat del subjecte es pot dividir en microrelats, entenent cadascuna de les transformacions necessàries per aconseguir l'objectiu final com a minirelats que s'encadenen. La successió dels programes narratius mai no serà lògica si es llegeix cronològicament, però si es llegeix un cop arribat al final del relat, del final cap al principi, el desencadenament de les accions semblaran obvies. Així, que el subjecte no tingui l'objecte de valor en un estat inicial no condiciona necessàriament que el tindrà a l'estat final. Aparentment pot no haver-hi transformació. En canvi, un cop el relat arriba a la seva fi, retrospectivament, cadascuns dels minirelats segueixen un ordre obvi: al final, és obvi que la Ventafocs s'ha pogut casar amb el príncep gràcies a què va poder assistir al ball (però el fet d'anar al ball no li assegura el casar-se amb el príncep).

L'enunciació d'estat pot ser de dos tipus: de conjunció, quan el subjecte té l'objecte, i de disjunció, estat oposat, és a dir, quan el subjecte manca de l'objecte de valor. Així, el relat serà el pas de tenir (conjunció) a no tenir (disjunció), si es tracta d'una narració de privació, o de no tenir (disjunció) a tenir (conjunció), si es tracta d'un relat d'adquisició. Cal tenir en compte també els estats que corresponen a la negació d'aquests dos presentats fins ara: la no-conjunció i la no-disjunció. La diferència aquí és que la no-disjunció (trobar) implica no haver tingut abans, ja que no és el mateix 'tenir' que 'trobar'. De la mateixa manera, la no-conjunció (perdre) es pot entendre com una disjunció qualsevol, però una disjunció no té per què ser una no-conjunció. Dit d'una altra manera, 'perdre' implica 'no tenir', però 'no tenir' no implica necessàriament haver perdut.

conjunció (tenir)	\cap	\cup	disjunció (no tenir)
no-disjunció (trobar)	$\overline{\cup}$	$\overline{\cap}$	no-conjunció (perdre)

Quan un dels dos estats (inicial o final) no s'especifica, aquest es pressuposa tenint en compte que són oposats. És llavors quan és important tenir en compte la distinció

entre conjunció i no-disjunció, i disjunció i no-conjunció. Per exemple, si tenim un relat que passa d'un estat desconegut a la disjunció (no tenir), l'estat inicial pressuposat poden ser dos, conjunció o no-disjunció, i cadascunes de les opcions comporta certes implicacions, ja que no és mateix 'tenir' que 'trobar'.

L'enunciat de 'fer' implica, com hem explicat abans, una transformació. L'estructura del programa narratiu bàsic és la següent:

$$H \{ S1 \rightarrow (S2 \cap O) \}$$

El primer subjecte (S1), actua (\rightarrow) amb la transformació (H) sobre el segon subjecte (S2), propiciant que el segon subjecte estigui conjunt (\cap) a l'objecte de valor (O). També es pot donar el cas que l'acció sigui de disjunció, en aquest cas el relat és anàleg:

$$H \{ S1 \rightarrow (S2 \cup O) \}$$

El primer subjecte (S1), actua (\rightarrow) amb la transformació (H) sobre el segon subjecte (S2), propiciant que el segon subjecte estigui disjunt (\cup) a l'objecte de valor (O).

El primer programa narratiu s'anomena relat d'adquisició, on la transformació va de la mancança a la manca de mancança. El segon programa narratiu, de disjunció, s'anomena de privació, on un subjecte (S1) priva de l'objecte de valor al subjecte (S2). El dos subjectes poden tractar-se d'actors diferents. En cas que sigui així, el 'fer' és transitiu: parteix del subjecte 1 per actuar a favor (o en contra) del segon subjecte. Si els dos subjectes de l'acció són un únic actor (sincretisme actancial), es tracta d'un 'fer' reflexiu on l'actor és beneficiari de la seva pròpia acció. També pot donar-se el cas que el subjecte que propicia l'acció sigui desconegut: en el cas que es tracti d'una narració d'adquisició, es farà referència a l'actor indeterminat que genera la transformació, parlant d'aquest a través de termes com 'sort', 'providència' o 'atzar'. Si es tracta d'un relat privatiu on es desconeix el responsable del nou estat, es farà referència a la 'mala sort' o a la 'desgràcia'.

Hi ha tres tipus d'accions fonamentals: poder, voler i saber. Perquè existeixi la narració, el subjecte ha de tenir aquestes tres característiques. Si manca d'alguna d'elles, haurà de passar per una transformació que doni com a resultat l'adquisició de la (les) habilitat(s) que li manquin. Per poder portar a terme l'acció i, finalment, aconseguir l'objecte de valor, el subjecte ha de poder fer, voler fer i saber fer. L'adjuvant és un actant fonamental en quant a que ajuda a proporcionar les habilitats necessàries per poder, voler i saber fer del subjecte.

Aquestes tres accions fonamentals ens remeten ràpidament al relat canònic de l'heroi. Es tracta d'una estructura bàsica de desenvolupament del relat que, com bé va introduir Joseph Campbell amb el seu *Heroi de les mil cares* (1959), es pot trobar, si més no parcialment, en totes les narracions d'acció. El relat canònic es divideix en un seguit de proves, que són, a grans trets, les següents: a) la prova qualificant, on el subjecte adquireix els mitjans per poder fer, amb la col·laboració de l'adjuvant i sota les indicacions del destinador; b) la prova decisiva, quan es porta a terme la realització de l'acció; c) prova glorificant on es proclamen els fets complits (o no complits); i finalment d) el moment de recompensa o sanció, on pren protagonisme l'actant destinador.

D'aquesta manera, amb els mecanismes que acabem d'explicar, podem discernir quina narració proposen al voltant de la identitat d'adult d'èxit professional, és a dir, quina lectura ofereixen als espectadors. Un cop feta l'anàlisi dels programes de la mostra, que hem introduït abans, es farà l'estudi de la recepció a partir d'una sèrie d'entrevistes en profunditat.

5. Entrevistes en profunditat

La segona part del nostre estudi està centrat a observar quina lectura dels textos fan diferents persones. Per fer-ho, hem establert quina és la lectura dominant que els tres *talent shows* triats proposen en relació a la identitat d'adult d'èxit a partir de

l'anàlisi textual, com bé hem detallat al subapartat anterior. Discernir quina lectura es fa dels textos ho farem a partir d'entrevistes en profunditat semiestructurades.

La entrevista en profunditat és un mètode d'investigació qualitatiu que, a partir d'una interacció verbal, té la intenció de comprendre la manera en què l'entrevistat interpreta el món. L'entrevistador, per conduir la entrevista, empra un sistema d'intervencions compost per consignes i comentaris (Alonso, 1998: 86). Les consignes són les instruccions que determinen el tema de l'entrevista, així com totes les indicacions necessàries, com per exemple, si es grava l'entrevista i perquè, el tipus de respostes que s'esperen d'ell..., etc. D'altra banda, els comentaris són el conjunt d'explicacions, observacions i preguntes que subratllen i guien les paraules de l'entrevistat. L'entrevista semiestructurada no parteix d'una base de preguntes que s'han de realitzar a l'entrevistat, sinó que, a partir del que va dient l'entrevistat, es van guiant les preguntes per tractar els temes centrals de la investigació. Les preguntes centrals s'amaguen entre altres més banals, tot amb la intenció de crear un ambient distès i de comoditat, amb l'objectiu que l'entrevistat es pugui explicar amb detalls. L'entrevista òptima és aquella en què l'entrevistat es sent com en una conversa, on de manera natural pot compartir experiències personals.

L'entrevista vol observar quines són les representacions socials que fan els nostres entrevistats, tot i que aquesta metodologia pot tenir altres utilitzacions. Alonso (1998: 77) descriu quatre camps bàsic de l'ús de l'entrevista: l'entrevista biogràfica, amb la intenció de reconstruir les accions anteriors; l'entrevista sobre les interaccions entre constitucions psicològiques i conductes socials específiques, com per exemple els estudis sobre l'agressivitat entre els jugadors de videojocs violents; l'entrevista sobre l'ús dels discursos arquetípics dins de col·lectius específics; i, el que més ens interessa aquí, l'entrevista que estudia les representacions socials a partir del sistema de normes, valors assumits, estereotips i trajectòries vitals particulars.

Per preparar, portar a terme i analitzar les entrevistes ens hem basat en el model de set passos que proposa Kvale. Aquest autor els pren d'alguns dels apunts de

Bourdieu i resulten idonis per a investigadors novells que, com nosaltres, s'introdueixen en el "caòtic viatge cap a l'entrevista en profunditat" (2009: 103). Els set passos són: tematitzar, dissenyar, entrevistar, transcriure, analitzar, verificar i reportar.

En primer lloc cal 'tematitzar', és a dir, cal formular el propòsit de la investigació i concebre el tema. Establir el 'què' i el 'perquè' abans d'establir el 'com'. El nostre estudi, com ja hem dit abans, vol establir quina lectura fan els entrevistats dels programes en relació a la identitat d'adult d'èxit professional, així com establir quina connexió hi ha amb la lectura preferent que proposa el text i que hem establert a partir de l'anàlisi textual.

Un cop establert què volem esbrinar, cal dissenyar l'entrevista, és a dir, planificar el 'com'. L'entrevista cal planificar-la en la seva totalitat abans de portar-la a terme. Cal planificar els tres moments claus de l'entrevista: l'abans, el durant i el després. És important saber com s'analitzarà allò dit abans de l'entrevista i, sobretot, durant la intervenció, ja que, d'aquesta manera, es poden fer les preguntes més apropiades per a la posterior anàlisi.

L'entrevista es portarà a terme en dues fases. Cadascun dels participants serà entrevistat dues vegades. La primera entrevista servirà per establir el context del participant i la segona per observar quina lectura fan del programa. Aquest sistema ens permetrà comparar si allò que diuen sobre el programa encaixa amb allò què pensen i apliquen a la seva pròpia realitat. Kvale (2009: 147-148) explica les diferents formes d'entrevistes: les assistides per ordinador, on no hi ha interacció personal entre l'entrevistador i l'entrevistat; els *focus group*, entrevistes en grup on es fa interactuar les participants entre ells; les entrevistes conceptuals, on les preguntes són molt tancades per tal d'obtenir respostes molt concretes; o les entrevistes narratives, que es centren en allò que els entrevistats expliquen per anar guiant les preguntes. El darrer tipus és el que més ens interessa per les característiques del nostre estudi. Per cadascuna de les fases, doncs, es tractarà de

construir una conversa fluida i natural, tot tenint en compte un guió dissenyat amb els temes essencials que cal tractar.

Per a la primera entrevista, en primer lloc es demanarà a l'entrevistat una presentació per establir el 'qui ets tu' que és tant important per definir la identitat. A partir d'aquesta presentació, s'intentarà indagar sobre la identitat professional de l'individu, preguntant a què es dedica professionalment, o bé a que li agradaria dedicar-se o haver-se dedicat. A partir d'allò que l'entrevistat expliqui, es farà qüestions relatives al talent, a la identitat laboral, al mèrit i a l'aprenentatge, a l'existència d'una elit professional, així com els trets característiques de qui té èxit. Per finalitzar es farà tot un seguit de preguntes menys obertes sobre els hàbits televisius, per tal de classificar als entrevistats en dues categories: els que coneixien i han vist els tres *talent shows* i els que no. Un cop acabada la primera part, s'explicarà al participant que, de cara a la segona trobada, haurà de visualitzar un capítol d'algun dels programes. El repartiment dels programes entre els participants ha estat de manera aleatòria, com s'ha detallat a l'apartat de la mostra d'anàlisi.

Per a la segona entrevista, el participant haurà vist un dels capítols de *MasterChef Junior*, *Tu Cara me Suena Mini* o *La Voz Kids*, i les preguntes estaran centrades en el seu capítol concret. La idea és tornar a tractar els temes de la primera entrevista, però, en comptes de centrats en ells i la seva experiència personal, centrant-nos en el programa que han visualitzat. De la mateixa manera que a la primera fase, es tractarà de crear una conversa fluida on l'entrevistat pugui desenvolupar els seus raonaments amb total llibertat i sense interrupcions, i l'entrevistadora guiarà aquest discurs per tractar els temes més rellevants per la nostra anàlisi: identitat laboral, èxit, mèrit i talent. Es preguntarà sobre els nens participants, com són, com es relacionen entre ells i si tenen talent —sense fer servir la paraula 'talent', ni cap altra de les paraules clau durant l'entrevista— i/o aprenen a cuinar, imitar o cantar. Els preguntarem per les proves com a simulació professional i la projecció professionalitzadora dels programes. Els preguntarem, principalment, pel jurat com a membres d'una elit d'èxit —si així els hi consideren o no—, si es mereixen tenir

aquesta posició de poder, a més de quin tipus de valoracions fan als nens. També els preguntarem pel premi i per les característiques que hauria de tenir el guanyador.

Un cop establert el guió de l'entrevista cal passar a la fase d'entrevistar, com ja hem explicat, tenint present el guió i creant una entorn on pugui fluir el diàleg. L'entrevista serà gravada, amb els consentiment per escrit dels participants, per la seva posterior anàlisi. Abans de l'anàlisi, però, cal transcriure-la. La traducció d'oral a 'escrit' es farà separant tot el discurs de l'entrevistat per parts segons les temàtiques que generen el seu propi discurs i, alhora, es localitzaran els moments en què es tracten els temes en els quals centrarem l'anàlisi.

Per l'anàlisi hem establert una sèrie de categories on anirem encabint les paraules dels entrevistats. Aquestes categories bàsiques són: trets fonamentals de la identitat personal, identitat individual *versus* identitat col·lectiva, identitat generacional, identitat laboral, talent *versus* treball, mèrit, èxit, experts i opinió general sobre els programes. A partir d'aquestes categories podrem establir quina lectura fan dels textos els nostres participants.

Segons els model de set passos de Kvale, el següent pas és verificar. No verificar en tant de comprovar cap hipòtesi, sinó revisar els resultats per assegurar-nos que responen als objectius inicials de l'anàlisi. Un cop feta aquesta validació cal reportar, comunicar els resultats obtinguts.

V. *Encoding: Anàlisi textual*

de tres talent shows

1. Introducció als programes

Fins ara, el marc teòric ens ha servit per il·lustrar els fonaments teòrics a partir dels quals estudiarem els programes que s'han exposat a l'apartat de la mostra d'anàlisi. A continuació, veurem com s'aplica la metodologia d'anàlisi textual als tres *talent shows* seleccionats. En primer lloc analitzarem 'què' és diu i, a continuació, 'com' es diu, d'una manera menys exhaustiva.

La Voz Kids és un concurs de talent musical que busquen la 'millor veu infantil d'Espanya'. La primera temporada es va emetre per Telecinco entre febrer i març de 2014, amb uns concursants d'entre 8 i 14 anys. Aquest programa és un dels formats més importants per la cadena, tenint en compte les xifres d'audiència que ha assolit els darrers anys. Cal esmentar que Telecinco és una cadena privada i, per tant, amb unes connotacions específiques pel que fa als valors que transmeten els seus programes. Com condiciona la titularitat d'una cadena els valors que un programa transmet ho explica Dafonte (2011: 74) amb la comparació de l'emissió del programa *Operación Triunfo* a La 1 i posteriorment a Telecinco. Aquesta distinció cal tenir-la present, ja que s'analitzen dos programes procedents de dues cadenes privades (Telecinco i Antena 3) i un d'una pública (La1) que, com veurem més endavant, justifica alguns fets, com per exemple l'atenció cap al reciclatge de *MasterChef Junior* o, l'esperit d'entreteniment familiar, per sobre de qualsevol altra cosa, en el cas de *Tu Cara me Suenas Mini*.

La Voz Kids s'estructura en tres fases: *Audiciones a ciegas*, *Las batallas* i la *Gala Final*. Tres cantants consagrats formen el jurat. Són els anomenats *coaches* (entrenadors): Malú, David Bisbal i Rosario Flores. Durant les *Audiciones a ciegas*, els *coaches* estan d'esquenes a l'escenari i els concursants canten una cançó en solitari. Si els agrada el que escolten, els *coaches* polsaran el botó per fer girar la cadira i així el participant entra a formar part d'algun dels tres equip que capitanejen els membres del jurat. Durant *Las batallas*, els 15 membres de cada equip 'lluiten' entre ells. En equips de tres, assignats pel seu *coach*, han de cantar una cançó. Els *coaches* treballen amb cadascun dels equips amb l'ajuda d'un assessor: Carlos Rivera amb Malú, Niña Pastori amb Rosario i Antonio Orozco amb Bisbal. Després de cadascuna de les batalles, el seu propi *coach* —també amb l'ajuda de l'assessor— ha de triar qui dels tres passa a la següent fase. D'aquesta manera es van descartant participants fins que queden 9 concursants en total, tres de cada equip. A la *Gala Final* hi ha una primera actuació d'exhibició on els tres finalistes de cada equip, juntament amb el seu *coach*, canten una de les cançons més conegudes d'aquest. Seguidament hi ha l'actuació de competició, on els concursants canten una cançó en solitari perquè els *coaches* puguin triar un únic finalista pel seu equip. Quan només resten tres finalistes, aquests canten una segona cançó en solitari i és el públic assistent a la gala qui decideix el guanyador.

Les cançons del programa són 'comercials', molt conegudes pel públic i, en general, bastant actuals. Aquestes cançons representen d'alguna manera als *coaches*, tots tres 'comercials' i coneguts. A més, entre les cançons d'artistes espanyols, cal destacar el predomini de cantants d'Andalusia, així com els gèneres de copla i flamenc.

Tu Cara me Suena Mini és un concurs on vuit nens, d'entre 7 i 13 anys, són caracteritzats per tal d'imitar un cantant, treballant tant la veu, com l'actuació i la posada en escena. El programa es va emetre per Antena 3 entre setembre i novembre de 2014, amb un total d'onze programes. Cadascun dels vuit nens s'emparellen amb un adult o 'padrí' que l'acompanyarà durant tot el programa,

ajudant-lo a preparar l'actuació i finalment cantant amb ell. Els adults acompanyants són cantants, actors i presentadors, més o menys coneguts del món de la televisió, i tots ells participants d'alguna de les versions d'adults del mateix programa, emesa amb anterioritat: Xuso Jones (cantant), Anna Simón (actriu i presentadora), Santiago Segura (actor i director), Roko (cantant i actriu), María del Monte (cantant i presentadora), Daniel Diges (cantant), Llum Barrera (actriu) i Miki Nadal (humorista).

Al principi del primer programa s'assigna a cada nen el seu acompanyant, així com l'artista de la primera imitació. A partir d'aquí, l'estructura de la gala és anàloga a la resta de programes, a excepció de la gala final. Aquesta estructura és la següent: el nen o nena i el seu acompanyant assagen sota la direcció de tres professors (Núria, Arnui i Àngel Llàcer); després el presentador Manel Fuentes els fa una curta entrevista i els envia cap al *clonador*, on entraran com a ells mateixos i sortiran, ja a l'escenari, caracteritzats dels artistes a imitar. Acte seguit comença l'actuació i just després són valorats pels membres del jurat. Al final del programa, el jurat valora, en una escala de cinc a dotze, totes les actuacions i en declara un guanyador. Abans de tancar el programa, amb la repetició de l'actuació de la parella guanyadora, els participants passen pel *pulsador* amb l'objectiu que se'ls hi atorgui un artista a imitar pel programa següent.

El jurat està compost per tres persones que representen tot allò que es demana als nens: actuar, cantar i imitar: Àngel Llàcer (actor), que també és membre del professorat, Mónica Naranjo (cantant) i Carlos Latre (humorista i imitador). Pel que fa a l'estil de les cançons, cal dir que, tenint en compte en quina cadena s'encabeix aquest programa, és fàcil d'entendre que els estils siguin diversos per tal d'arribar al públic més heterogeni, familiar i nombrós possible. En cada programa trobem des de cançons més comercials i actuals, fins a cançons més clàssiques molt conegudes, així com cançons d'artistes espanyols amb una gran trajectòria professional, cançons que es podrien considerar "antigues" i cançons populars infantils. A més a més, el caràcter familiar de la cadena lliga, també, amb la finalitat d'entreteniment del

programa. En comparació amb els altres dos programes que aquí s'analitzen, aquest és el *talent show* que menys declara buscar un talent.

MasterChef Junior és, segons el propi programa, “el *talent show* de cocina más difícil del mundo”. Aquesta versió infantil busca el millor cuiner infantil d'Espanya. En la primera edició, que consta de quatre episodis emesos per La 1 entre desembre de 2013 i gener de 2014, setze nens d'entre 8 i 12 anys aspiren a ser el primer *MasterChef Junior* espanyol. En cada entrega es fan diferents proves on els aspirants van aconseguint punts segons la seva destresa. Al final de cada episodi marxen els quatre concursants amb menys punts i la resta posen el comptador de punts a zero de cara al següent programa.

Les proves són de diferents tipologies: *Caja Misteriosa*, on han de cuinar un plat que incorpori un ingredient que els proporcionen al principi de la prova; *Prueba de habilidad*, on no han de cuinar una elaboració sencera, sinó que han de demostrar una habilitat concreta com, per exemple, trobar el punt exacte de cocció de la carn o exprimir taronges més ràpid que els altres concursats. La majoria de proves són individuals, però n'hi ha que són per equips i per parelles. Al final de cada prova els membres del jurat decideixen un plat guanyador i atorguen punts a tots els participants: normalment sis punts pel guanyador, quatre pel segon millor plat, dos pel tercer i un per a la resta. Els membres del jurat són tres xefs amb una dilatada carrera professional i amb diverses aparicions televisives anteriors: Pepe Rodríguez (una estrella Michelin al restaurant El Bohío), Jordi Cruz (dos estrelles Michelin al restaurant ABaC de Barcelona) i Samantha Vallejo-Nágera (propietària del càteríng Samantha de España). A més, el programa està dirigit per Eva González, actriu, model i presentadora.

Aquest programa, en emetre's en una televisió pública, té una vocació de formació contínua dels aspirants: els nens fan classes de cuina durant la setmana. A més, durant els programes s'insisteix molt en reciclar els envasos de vidre i en ser curosos amb els ingredients que s'utilitzen, ja que “todos los excedentes de comida se donan

a comedores sociales”. Pel que fa al tipus de plats que han de cuinar, hi ha certa varietat: des de plats que els concursants coneixen d’haver-los cuinat a casa, a plats d’alta cuina amb ingredients que amb prou feina coneixen, passant per receptes de temporada o, fins i tot, algunes encarades a l’educació en salut, com és el cas de l’esmorzar ‘saludable i equilibrat’.

Els tres programes tenen trets en comú. Tots tres es basen en la cerca d’un talent de la veu, la cuina o la imitació. I com bé assenyala Redden (2008: 134) respecte els *talent shows*, aquests programes són una potent combinació de competició (concurs), observació (*reality TV*) i històries de transformació personal (*lifestyle*), tot orientat cap a un entreteniment lleuger. El que es pretén ara és, tot i tractar-se de programes d’entreteniment, analitzar i assenyalar els mecanismes emprats per a la construcció d’una identitat d’èxit laboral específica. Per fer-ho en primer lloc abordarem, des de la semiòtica narrativa, quin és el discurs dels programes a partir dels rols narratius, les estructures narratives i les diferents fases del relat heroic. En segon lloc i de manera més superficial a partir de l’anàlisi del discurs, abordarem de quina manera es difonen aquests missatges.

En l’apartat del marc teòric hem explicat que la identitat es construeix a partir de la interacció entre els individus i aquesta interacció implica l’ús del llenguatge. Tal com defensa Joseph (2004), la identitat i el llenguatge són inseparables. Seguint, doncs, la funció constructiva que el construccionisme social adjudica al llenguatge, ens fixem especialment en allò que es diu més o menys explícitament (anàlisi de l’enunciat) i en la forma en que es diu (anàlisi de l’enunciació).

2. Semiòtica narrativa

2.1. Els rols narratius i les seves funcions

En cada emissió dels tres programes analitzats hi ha diferents 'personatges' comuns en tots ells: els nens concursants, els membres del jurat i els adults invitats. També

hem de destacar els adults que els acompanyen i els professors en el cas de *Tu Cara Me Suena Mini* i els familiars en el cas de *Tu Cara Me Suena Mini* i de *La Voz Kids*.

Considerarem els concursants com el subjecte principal en cadascun dels microrelats. La identitat prioritària⁸ dels concursants és la seva identitat generacional, és a dir, la manera en que són identificats com a col·lectiu de 'nens'. Aquesta situació permet contraposar-los a la resta de personatges, que podríem identificar com a 'adults'. Durant el programa, els participants han de lluitar per canviar aquesta identitat prioritària generacional per una identitat laboral (cantants, imitadors o cuiners), no cap a la d'adult, ja que el programa és massa curt. Cal esmentar la distinció entre els programes per referir-se als concursants: mentre que en *La Voz Kids* i *Tu Cara Me Suena Mini* són concursants o participants, en *MasterChef Junior* són tractats sempre d'aspirants.

Com a subjectes principals del relat els participants han d'aconseguir l'objecte de valor que és, a llarg termini, guanyar el programa i, a curt termini, guanyar la prova. Cal esmentar que, a *La Voz Kids*, durant la primera fase d'*Audiciones a ciegas* se'ls hi pregunta al nen quin és el seu objectiu participant al programa. Alguns d'ells volen guanyar el programa, però altres tenen objectius més immediats com aconseguir que els *coaches* es donin la volta (és a dir, passar la primera prova), o més a llarg termini, com aconseguir ser grans artistes internacionals, obtenir reconeixement i fama. És interessant veure es diferents envergadures dels objectius dels participants, que va des de considerar el programa com un somni fins a considerar-lo com una eina per aconseguir un objectiu superior.

⁸ Terme que utilitza el sociòleg Alfred Grosser en el seu llibre *Identidades difíciles* (1999). Un dels exemples més clars que explica sobre el significat d'aquest terme és el següent: "Mi padre era un médico alemán que enseñaba normalmente en la universidad y dirigía un hospital para niños. Accidentalmente era de «confesión israelita». Fue el índice de Hitler el que le asignó la identidad prioritaria de judío" (1999: 12).

Els destinadors, que com hem explicat abans són qui proporcionen l'objecte al subjecte o les eines necessàries perquè això passi, generalment són els membres del jurat. En totes les fases de *La Voz Kids*, a excepció de la decisió final on tria el públic, són els *coaches* qui trien els que passen a la següent fase. Cada *coach* té la responsabilitat de fer que els membres del seu equip aconseguixin (o no) l'objecte de valor. El mateix passa a *MasterChef Junior*: són els tres membres del jurat qui decideixen el millor i el pitjor plat. Durant les proves per equips els participants han de fer menjar per a un gran nombre de comensals i, tot i que els clients han de decidir al final de l'àpat quin dels dos equips ho ha fet millor, és el jurat qui té la decisió final sobre quin equip rep més punts. La decisió en aquest programa es fa de forma conjunta i secreta entre els tres membres del jurat, decidint el guanyador com una única veu. Pel que fa a *Tu Cara Me Suena Mini*, cadascun dels tres membres del jurat atorga punts als vuit concursants, és a dir, tenen la responsabilitat de decidir quin nen guanya la gala, però la seva veu no és la única que compta. Cal destacar la funció de destinador que tenen la resta de participants de *Tu Cara Me Suena Mini*, ja que, junt amb la puntuació que atorga el jurat, ells també poden donar una única puntuació de cinc punts a algun dels seus companys. Aquestes puntuacions complementen les del jurat en l'obtenció de la puntuació final.

De manera més indirecta, els professors de *Tu Cara Me Suena Mini*, Arnau, Míriam i el membre del jurat Àngel Llàcer, són també destinadors en quant que els proporcionen el 'saber fer' durant els assajos de les actuacions. Aquesta funció de proporcionar les competències necessàries per 'fer' també la porten a terme els *coaches* i els assessors de *La Voz Kids* durant *Las Batallas*, assignant la cançó que cantaran, assajant amb els equips i donant consells. Pel que fa *MasterChef Junior*, són els adults convidats els que acostumen a fer la funció de professor, ensenyant als nens alguna tècnica o elaboració, tot i que el jurat també té certa consciència de mentors, aconsellant als nens durant i després de les proves. A més, els membres del jurat, en proves com la *Caja misteriosa*, els proporcionen els ingredients necessaris per 'poder fer' els plats de la prova.

En tots tres programes, els professors i membres del jurat es situen en una posició de superioritat respecte als concursants. Els adults destinadors es presenten com experts coneixedors d'allò que els manca als infants: coneixements, 'saber fer', experiència i, en algun cas, el 'poder fer'. Com ja hem explicat, els experts tenen un coneixement professional superior respecte al "*taste and behaviour*" que es distribueix al participants (Redden, 2008: 129), és a dir, que els membres del jurat són alhora experts i models a seguir.

A l'altra banda del procés comunicatiu trobem el destinatari, que és el subjecte que rep l'objecte del destinador. En aquest cas, el destinatari, que rep els consells i classes del destinador-professor, és el concursant. Des d'un altre nivell, com a beneficiari de les accions dels participants, està, una vegada més, el jurat. A *La Voz Kids*, els *coaches* són els que designen què cantaran i alhora els que 'es beneficien' la seva actuació: aprofiten la seva bona actuació per la millora global del seu equip. Tan el destinatari com el destinador són subjectes importants alhora d'establir la recompensa (o sanció, si el resultat no és satisfactori), cosa que passa, com explicarem més endavant, en la fase de recompensa o tercera fase del relat de l'heroi. Com el destinador i el destinatari acostumen a estar representats pel mateix actor (el jurat en la seva versió professor-jurat), és difícil establir la línia divisòria entre una funció i una altra.

Com a altre tipus de destinador de les accions del destinatari i del subjecte, cal destacar el públic. A *La Voz Kids* i a *Tu Cara Me Suena Mini*, el públic és tel formen tant els membres del jurat com els assistents al plató. Tots ells poden gaudir, és a dir, 'beneficiar-se' de l'actuació musical. D'altra banda però, a *MasterChef Junior*, com el resultat final és un plat, al tractar-se de quelcom més material, els únics destinadors són els comensals a les proves per equips i els membres del jurat a les proves a plató, és a dir, aquells qui es mengen els plats. Des d'un punt de vista exterior, considerant el macrorelat que proposen cadascun dels programes, també podríem considerar que l'audiència de tots tres programes són destinadors últims del procés comunicatiu.

Per últim, cal esmentar dos actants més que participen en el procés d'adquisició de l'objecte de valor, es tracta de l'adjuvant i de l'oponent. Pel que fa a l'oponent, el més clar és el propi jurat en quant als infants que no guanyen. Atorgant pocs punts a *Tu Cara Me Suena Mini* i a *MasterChef Junior*, i no triant al concursant perquè passi de fase en *La Voz Kids*, els membres del jurat creen obstacles perquè el subjecte no aconsegueixi l'objectiu de guanyar. També la resta de participants són oponents per al subjecte, ja que l'objecte final el pot aconseguir només un d'ells. A nivell de microrelat també es dona aquest cas: durant *Las Batallas* de *La Voz Kids*, tres participants han de cantar junts. Han de col·laborar i 'treballar en equip' per fer una única actuació, però, malgrat la col·laboració, els concursants són oponents entre ells, ja que tant sols un guanyarà aquella prova. Aquest mecanisme es contraposa a la prova per equips de *MasterChef Junior*. En aquest programa els participants també han de treballar junts per aconseguir completar un únic menú. La diferència està en que entre ells són adjuvants, no oponents. Han de treballar junts per aconseguir guanyar tots junts i, com un equip, derrotar l'altre equip, que sí ocupa el rol d'oponent.

Pel que fa a la resta d'adjuvants, cal destacar la peculiaritat de cadascun dels programes. En *MasterChef Junior*, els propis concursants són adjuvants, com acabem d'explicar, a les proves per equips i a la prova per parelles. A més, durant el transcurs de les proves, els membres del jurat sovint ajuden, aconsellen i animen als concursants. També poden ajudar-se puntualment els uns als altres, donant-se ànims, demanant-se opinions, etc. Amb això es treballa una idea de companyonia que es fomenta des del programa amb la norma que permet, un cop ja ha començat la prova, demanar ingredients als altres concursants. Pel que fa a *La Voz Kids*, els nens no reben cap mena d'ajuda durant l'actuació, més enllà de l'ajuda rebuda amb l'adquisició de competències prèviament gràcies al destinatari. Però, respecte a la solitud dels participants de *La Voz Kids*, *Tu Cara Me Suena Mini* suposa un canvi radical. En aquest programa, els nens tenen un adjuvant en totes les actuacions: el seu adult padrí. L'adult assignat a cadascun dels nens assaja amb ell i aprèn la cançó al seu costat, per després actuar junts. Al final de l'actuació són valorats tant

la parella en el seu conjunt com els dos participants per separat. Al cap de vuit programes els nens actuen en solitari, s'entén que després de tantes setmanes amb un acompanyant ja tenen la capacitat suficient com per actuar sols. Aquest mecanisme d'actuació en solitari es repeteix també a la gala final, on els quatre finalistes fan dues actuacions: una en solitari i una altra amb el seu padrí.

2.2. Estructures narratives

Un cop establerts els personatges que apareixen i les funcions que aconsegueixen de manera general, a continuació analitzarem les estructures narratives de cadascun dels programes per veure com es relacionen entre ells els diferents actors. Per fer-ho, farem una aproximació en primer lloc, als diferents microrelats i posteriorment veurem quin és el macrorelat que es proposa en cadascun dels *talent shows*.

2.2.1. La Voz Kids

En primer lloc, analitzarem en profunditat els microrelats de *La Voz Kids*. Els microrelats d'aquest programa coincideixen amb les tres fases. Aquestes fases tenen un funcionament específic: *Audiciones a ciegas*, *Las batallas* i la final. La primera fase, *les Audiciones a ciegas*, és com la fase final dels càstings. Els concursants canten una cançó amb els *coaches* d'esquenes. Si alguns d'ells es giren significa que entren a formar part d'un equip i, per tant, entren oficialment al concurs.

Després de quatre capítols d'*Audiciones a ciegas*, cadascun dels *coaches* té un total de quinze participants i es passa a la següent fase: *Las batallas*. En aquesta fase, els participants actuen en grups de tres, interpretant una cançó assignada pel seu *coach*. Després de l'actuació, el propi *coach* decideix qui guanya la batalla.

Al final de la fase queden cinc participants en cada equip, però una prova final n'elimina dos per equip. Per la fase final, els tres participants de cada equip, nou en

total, preparen una cançó en solitari. Una vegada més, *els coaches* són els encarregats de triar a un dels concursants del seu equip perquè passi a l'última fase. Els concursants canten una segona cançó en solitari abans que el públic triï el guanyador del concurs. Cal esmentar també que, durant l'última fase, *els coaches* canten dues cançons amb els seus participants: una amb els tres finalistes i una altra amb l'últim d'ells.

2.2.1.1. La Voz Kids: Audiciones a ciegas

Les *Audiciones a ciegas* és la primera de les fases del programa, tot i que es podria considerar com la darrera fase dels càstings, ja que els participants no es considera que formen part del programa fins que un dels *coaches* l'integra com a part del seu equip. Aquesta fase ocupa quatre capítols, en cadascun d'ells passen uns quinze participants amb la següent estructura: presentació del participants i entrevista amb Jesús Vázquez, actuació, valoracions i trobada amb la família.

Durant la presentació dels participants, aquests s'introdueixen a l'audiència amb el seu nom, l'edat i el lloc d'origen. Mitjançant una sèrie de narracions autobiogràfiques, els concursants expliquen la seva relació amb el món de la música: si tenen o no experiència, anècdotes, referències a familiars... Com hem explicat al marc teòric, les narracions autobiogràfiques són un important mecanisme de creació d'identitat, ja que, en el procés de formular-les i oferir-les als altres, ens les oferim també a nosaltres mateixos, construint així identitat activament.

També se'ls pregunta quin objectiu tenen respecte al programa. Alguns concursants tenen objectius molt concrets, com és passar la prova, és a dir, aconseguir que algun dels *coaches* es giri. Altres tenen objectius més generals relacionats amb el món de la música, amb diferents pretensions: n'hi ha que es volen fer un lloc al món de la música i n'hi ha que volen ser gran artistes internacionals amb reconeixement i fama. En ambdós casos l'objectiu es presenta com quelcom molt difícil d'aconseguir, com un somni que han de perseguir amb dedicació i ganes. Cal esmentar que alguns

participants (pocs) expliquen que tenen un pla B per si no els funciona la vessant musical. Per exemple, Carmen diu que vol ser cantant o perruquera i Aaron explica que també li agradaria dedicar-se al futbol. Aquests nens, que no estan concentrats al 100% en la música, passen la fase d'*Audiciones a ciegas*, però no la fase de *Las batallas*, la qual cosa demostra que per triomfar s'han de dedicar a temps complet.

Durant aquesta mateixa presentació també es parla amb els familiars que han acompanyat als participants a presentar-se a aquesta fase del concurs. Ells afirmen el mèrit dels participants d'entrar al concurs, a partir d'uns comentaris que fan referència a les habilitats extraordinàries, al seu talent i a la seva passió. Els concursants són alegres, sociables, sense por escènica, amb certa sensibilitat o gust per la música i sense cap discapacitat, mancances greus o problemes familiars de cap tipus. A més, tots els concursants que passen aquesta prova tenen alguna mena d'experiència musical. Alguns fan classes des de molt petits i alguns, fins i tot, ja han actuat en múltiples ocasions davant d'un gran nombre de persones. És curiós com al relat de les *Audiciones a ciegas* no presenta cap moment d'adquisició de competències. Els participants arriben a l'actuació ja preparats: ja volen, saben i poden fer.

Cal esmentar un perfil bastant comú de nen: el tímid. Els nens que es defineixen a ells mateixos com a tímids només ho són en les relacions interpersonals, fora dels escenaris, però a l'hora d'actuar es transformen per 'treure tot el que porten a dins'. De fet, tant els *coaches* com el presentador veuen aquesta característica com quelcom propi dels grans artistes.

[*La Voz Kids*. Capítol 2. *Audiciones a ciegas*]

Tània Llasera (a Dani): *Recuerda pegarte el micro bien. No te lo alejes, ¿vale?*

[*La Voz Kids*. Capítol 7. La gala final]

Malú (valoració a Eric després de l'actuació): *La gran mayoría de los grandísimos artistas, de los mejores artistas que podemos conocer, son las personas más tímidas del mundo.*

Llavors arriba el moment de l'actuació. Els participants entren al plató per la part de darrere i els *coaches* estan d'esquenes. El concursant tan sols necessita que un dels *coaches* premi el botó que gira la seva butaca durant l'actuació per entrar al programa. Si més d'un es gira, llavors ha de decidir a quin equip s'incorpora: equip Bisbal, equip Rosario o equip Malú. El fet de no veure als infants fa que la tria de girar-se o no depengui només de la veu. Tot i que no poden saber quina edat tenen, sí que és un factor molt rellevant per decidir-se en molts casos: o bé per penedir-se de no haver-se girat amb un nen molt jove amb una veu greu, que els fa pensar que són més grans del que són realment; o bé per girar-se ràpidament davant de veus molt agudes i suposar que són molt petits i, per tant, més graciosos, *monos* o “para comérselos”. És a dir, malgrat la disposició d'esquenes per no veure's afectat per cap sentit més que per l'oïda, el factor edat és un dels més rellevants i el que més ràpid determina si serà un judici més o menys estricte.

Estem, doncs, davant d'un relat de conjunció. Els concursants que superen la prova passen de no tenir equip, a tenir-ne. De no formar part del programa, a formar-ne. Amb cap adjuvant i sent ells mateixos els destinadors de les seves accions. Ara bé, quins són els motius pels quals els *coaches* es giren? Quan acaba l'actuació, tant si entren al programa com si no, els participants reben unes valoracions per part del jurat. En general, quan es giren és perquè els ha agradat l'actuació, perquè ho han fet bé o perquè canten “bonito”.

[*La Voz Kids*. Capítol 2. *Audiciones a ciegas*]

Malú (a Teresa): *Has cantado preciosísimo.*

Rosario (a Teresa): *¡Cómo has cantado de bonito! Con un sentimiento precioso.*

A més a més, segons el que expressen, les bones actuacions transmeten molt sentiment i connecten amb el públic. Molt sovint fan comentaris del tipus: “mira como te aplauden”, tot i que en realitat no és quelcom indicatiu, ja que aplaudeixen a tots els participants amb la mateixa intensitat. Alguns dels participants que millor ho fan són denominats com “grandes monstruos de la música”, “artistas” o amb un “futuro por delante muy prometedor”:

[*La Voz Kids*. Capítol 2. *Audiciones a ciegas*]

David Bisbal (a Pilar): *Te augura un éxito, en este programa o fuera luego.*

David Bisbal (parlat de Carlos Alfredo): *Cuando sea mayor, este niño va a ser un máquina. Me he quedado sorprendido.*

Rosario (a Carlos Alfredo): *Ven aquí, eres un monstruo. Eres un pedazo de artista.*

La Rosario abusa de l'expressió ‘eres un monstruo’ per fer referència a tots els participants que ho fan excepcionalment, com el cas del Carlos Alfredo. Acostumen a repetir aquesta expressió que, en realitat, no dóna cap argument o explicació de l'èxit de l'actuació. Amb aquesta expressió, o d'altres com ‘artista’, al que fan referència de manera indirecta és al talent. Un bon exemple és el del Dani Parreño:

[*La Voz Kids*. Capítol 2. *Audiciones a ciegas*]

Rosario (a Dani): *Dani, decirte que los artistas nacéis artistas, o sea, una cosa es poder cantar bien, poder aprender, poder estudiar... pero cuando se es artista se es desde chico como tú. Tú eres un pedazo de artista, eres un monstruo. (...) Ya estoy contenta con que estés aquí en La Voz porque te lo mereces.*

David Bisbal (a Dani): *Dani, me he quedado, la verdad, un poco flipado de tu actuación. (...) Lo que he visto ha sido un niño pero ya tan profesional,*

tan profesional que pareces un adulto. Eres un artista de los pies a la cabeza. (...) No te has puesto nervioso, como un auténtico profesional.

Malú (a Dani): *Tu actuación ha sido sublime, tu voz espectacular, tu afinación impresionante, o sea... todo. Todo ha sido de pedazo de artista, y como ha dicho Rosario, artista de los que nacen, no de los que se hacen.*

Tot i no fer referència directa al talent, sí esmenten que Dani, com a “pedazo de artista” que és, és així de naixement i no perquè ho hagi après o adquirit d’alguna manera. Es tracta d’una concepció d’artista essencialista que es considera com la vertadera i la valuosa. A més a més, el Dani té una bona tècnica, sap afinar i té una bona veu. Un altre concursant que té una bona tècnica i que ho fa molt bé de manera natural és Carlos Alfredo:

[*La Voz Kids*. Capítol 2. *Audiciones a ciegas*]

David Bisbal (a Carlos Alfredo): *¿Dónde has aprendido, con once años, a hacer ese tipo de giros tan perfectos y tan guapos?*

Carlos Alfredo: *Yo solo.*

David Bisbal (molt sorprès): *¿Tú solo? ¿En tu habitación cantando?*

David Bisbal (més tard): *Pero escúchame, ¿dónde has aprendido a hacer eso?*

El David Bisbal queda molt sorprès amb l’actuació del Carlos Alfredo, tan que li interessa saber com i quan ho ha après. Quan aquest li confessa que no li ha ensenyat ningú, que s’ho fa tot ell sol, el David Bisbal se sorprèn encara més. Se sorprèn tant que, moments després, torna a insistir amb la pregunta. Aquest *coach* és el que més interès mostra cap al procés d’aprenentatge dels concursants. Quan troba actuacions amb una bona tècnica acostuma a interessar-se per l’assoliment d’aquesta:

[*La Voz Kids*. Capítol 2. *Audiciones a ciegas*]

David Bisbal (a Elena): *Querría preguntarte si has tomado clases de canto porque tu técnica, lo que es la colocación de tu voz, es perfecta. Me ha encantado.*

Tenir tècnica és, doncs, quelcom que es valora positivament. Hom podria pensar que és un requisit indispensable per passar la prova, però no és així. En alguns casos la manca de tècnica sembla ser l'objectiu principal per girar-se. Per exemple, a la parella d'Iraida i Paola, la Malú els comenta que, amb la seva ajuda, podran controlar tota la potència de veu que tenen. La idea és que tenen el talent o la capacitat de cantar bé, però els falta aprendre a controlar-ho. Un altre exemple és el de la Lucía, que canta bonic, però descontrolada:

[*La Voz Kids*. Capítol 2. *Audiciones a ciegas*]

Rosario (a Lucía): *Yo me he dado la vuelta porque con la voz que tiene... yo la he visto un poquito descontrolada pero realmente, con la voz que tiene, nos teníamos que dar la vuelta.*

La manca de tècnica es considera llavors com quelcom desitjable a fi que els *coaches* puguin, així, modelar els seus concursants. D'altra banda, la manca de tècnica també es valora com quelcom negatiu només en els casos en què els participants no passen la prova. És a dir, la manca de tècnica serveix llavors com una justificació per no haver-se girat. Un bon exemple és el de la Paloma:

[*La Voz Kids*. Capítol 2. *Audiciones a ciegas*]

Malú (a Paloma): *Tienes unos matices súper bonitos cuando cantas. ¿Sabes lo que me ha faltado a mí? (...) Un poco más de control en los remates, en los finales de las frases (...)*

Rosario (a Paloma): *No te pongas así, si esto es un juego, no pasa nada. Algunos entran cantando mejor que tú o peor que tú. Eso no tiene nada*

*que ver con tu arte. Tú tienes el mismo arte antes y después que esto.
Tienes el mismo talento que todos.*

Aquí observem com d'ambigus arriben a ser els comentaris i valoracions dels coaches. Sobretot quan han de dir que no passen la prova. Les actuacions que no aconsegueixen fer girar a cap *coach* no són actuacions dolentes: el jurat es justifica per no triar al concursant apel·lant als nervis, a la dificultat de la cançó, les petites imprecisions, normalment d'afinació, o a la diferència d'edat que tenen i que semblen tenir.

[*La Voz Kids*. Capítol 2. *Audiciones a ciegas*]

Rosario (a Elia): *Y decirte que te vayas contenta porque la canción era muy difícil.*

Rosario (a Laura): *¡Laura! ¿Pero tu sabes lo bien que tú cantas para la edad y lo chiquitita que tu eres? Si yo te hubiera visto a ti... Si yo te hubiera visto a ti me habría dado la vuelta, porque yo creía que eras una niña mayor, por la voz que tienes, tan bonita y tan grande.*

Tot i que aquests participants no passen a la següent fase del concurs, el jurat els anima a continuar esforçant-se i a que no els importi el resultat, ja que només és un concurs, un joc. I com en tot joc, hi ha unes normes que s'han de complir: només poden passar quaranta-cinc nens. Molt sovint, els propis *coaches* recorden aquesta limitació de participants per justificar la seva decisió:

[*La Voz Kids*. Capítol 2. *Audiciones a ciegas*]

Rosario (parlant d'Elia): *Porque son muchos, porque ella cantaba bonito.*

Rosario (a Marina): *Somos muchos, ya lo sabes tú. Esto es un juego, un concurso. Lo bueno es participar y jugar.*

D'aquesta manera, els *coaches* li treuen importància al fet de no passar de prova: els participants que ho fan bé, aconseguiran triomfar en el futur, però aquesta no és la seva oportunitat. D'aquesta manera donen rellevància al paper del programa: *La Voz Kids* ha sabut trobar grans talents de la música, però segons les normes del joc, no tots poden guanyar el concurs. Els participants tindran èxit en el futur sense importar la negativa del programa:

[*La Voz Kids*. Capítol 2. *Audiciones a ciegas*]

Rosario (a Elia): *Desde aquí te digo que eres... que tienes una voz de angelito maravillosa y que seguro que vas a tener un camino por delante de mucho éxito.*

És a dir, els animen a continuar perquè els *coaches* creuen que tindran èxit en el futur. Aquest discurs és un bon exemple de la mentalitat meritocràtica que hi ha darrere: tothom té la possibilitat de triomfar, però el programa només premia als millors. I aquells no prou bons per al programa, hauran de continuar buscant el seu moment. D'altra banda, els participants que es queden fora han d'estar satisfets per haver arribat fins aquella prova, ja que no tothom ha arribat fins allà: es tracta d'una posició exclusiva que molts pocs aconsegueixen. Tot i que no guanyen cap premi, es considera que s'emporten una bona experiència. A més a més, tant els membres del jurat com els presentadors recorden constantment que "estáis aquí entre 10.000 niños".

[*La Voz Kids*. Capítol 2. *Audiciones a ciegas*]

Rosario (a Marina): *Lo bueno es participar y jugar. (...) Por lo menos que hayas pasado un rato bueno.*

Com s'ha esmentat abans, els concursants que passen les *Audiciones a ciegas* són de tres tipus: els que 'només' agraden, els que tenen quelcom a millorar i els que tenen talent i tècnica. Els concursants que sols agraden són nens que en el seu estat final no els planteja cap tipus de repte futur i alhora tampoc han estat valorats

amb arguments més professionals. Durant les seves valoracions no es fa referència a res més que al fet d'haver agradat al *coach*, sense dir el perquè. Els concursants amb talent però amb manca de tècnica, acaben la fase amb un repte clar: treballar junt amb el *coach* per millorar i fer-ho millor la següent actuació. Els concursants amb talent i amb bona tècnica vocal ja ho fan bé, així que han de seguir fent-ho com ja saben. Per tant, a aquests últims, tampoc se'ls hi presenta cap repte, de cara a les següents fases, més enllà de seguir fent-ho igual.

Els participants que aconseguixen passar la prova només provocant que es giri un dels *coaches* entra a formar part d'aquell equip immediatament. D'altra banda, els que aconseguixen fer girar a més d'un tenen una petita recompensa: són ells els que trien de quin equip volen formar part. Els concursants que no poden triar equip, ja que sols un *coach* s'ha girat, sempre són del tipus que 'només' agrada, que ho fan bé però no tenen talent. Els concursants amb talent, en canvi, sempre són els que aconseguixen girar les tres cadires. Aquest moment de recompensa proposa un canvi de posició del poder de decisió: ara són els concursants qui tenen el control del seu futur. El jurat, a més d'expressar les seves valoracions respecte l'actuació, fan tot un discurs publicitari per convèncer als nens que triïn el seu equip. Ells, per la seva part, se senten honrats de poder triar, és a dir, accepten amb modèstia la posició de poder.

[*La Voz Kids*. Capítol 2. *Audiciones a ciegas*]

Pilar: *Yo es que... a los tres, tenerlos delante ya es algo muy importante para mí, y ya el estar aquí, bueno. Y, sois los tres grandes monstruos... y no sé... yo creo que... la que me puede aportar más es Malú.*

Els participants no consideren que sigui una recompensa apropiada, de fet, com a l'exemple de la Pilar, la veritable recompensa és haver arribat fins allà i estar davant del jurat. Els tres *coaches* són artistes de referència per a tots els participants, són models a seguir. Un bon exemple és el de Dani Parreño

[*La Voz Kids*. Capítol 2. *Audiciones a ciegas*]

Dani Parreño (abans de triar *coach*): *Lo tengo muy difícil porque sois los tres unos monstruos de la canción. Como Bisbal, como Rosario, como Malú... sois artistas. Pero yo siempre he sentido debilidad por un artista que ha pasado por lo mismo que yo. Y ese es David Bisbal.*

En David Bisbal és esmentat sovint com el gran exemple de model a seguir. A més de ser considerat un triomfador al món de la música, la seva carrera va començar a partir de la participació en un *talent show*: *Operación Triunfo* (TVE, 2001). D'aquesta manera, es legitima el concurs com una eina efectiva de generar professionals amb projecció d'èxit. Aquesta identificació entre els participants i en David Bisbal és bidireccional, ja que el propi Bisbal assegura sentir-se identificat amb alguns dels nens:

[*La Voz Kids*. Capítol 2. *Audiciones a ciegas*]

David Bisbal (parlant sobre Carlos Alfredo): *Me veo reflejado quizás, en ese niño que.. hace tiempo, tiempo atrás también tenía un sueño y que era yo. Que siempre cantaba enfrente del espejo, encerrado en mi cuarto, cantando las canciones de mis ídolos...*

Després de triar l'equip, tots tres *coaches* feliciten al nou benvingut al programa abans d'acomiar-lo cap a la sala dels familiars. Allà, el participant es retroba amb els seus familiars que l'han acompanyat a l'audició. D'aquesta manera, finalitza el primer dels microrelats de *La Voz Kids*, un relat de conjunció on els participants han d'aconseguir formar part d'algun dels equips.

2.2.1.2. La Voz Kids: Las batallas

El segon dels microrelats correspon als següents dos capítols: *Las batallas*. En aquests capítols, els quinze participants de cada equip, són repartits en grups de tres. Tan la cançó, com els components del grup, com la decisió final de qui passa de

fase, depenen del *coach*. Els participants preparen l'actuació amb el *coach* i amb un assessor que, just després de cantar, ajudarà també a decidir qui dels tres continua en el programa. Després de totes les batalles, cada membre del jurat compta amb un total de cinc participants. Arriba el moment de fer una última eliminatòria, ja que només tres de cada equip poden arribar a la gran final. Però anem per parts.

En primer lloc cal esmentar la participació d'uns assessors en cadascun dels equips. L'Antonio Orozco, la Niña Pastori i en Carlos Rivera col·laboren en l'equip d'en David Bisbal, Rosario i Malú respectivament. Tots tres són cantants amb llargues carreres professionals, són considerats professionals amb èxit i legitimen un discurs específic com a membre de l'elit:

[*La Voz Kids*. Capítol 5. *Las Batallas*. Presentació de Niña Pastori als membres de l'equip]

Niña Pastori: *Yo empecé con ocho años a cantar. Y era mi sueño, desde el principio, desde que tengo uso de razón. Y disfrutaba con lo que hacía y poquito a poco las cosas se van dando, ¿no? Con el tiempo.*

Amb aquestes paraules, la Niña Pastori està, en primer lloc, situant-se en una posició de superioritat respecte als nens. Ella ha aconseguit el seu somni de manera natural. El lloc que es mereix i que li correspon pel seu talent és amb l'elit professional. D'aquesta manera, la Niña Pastori es proposa com un model a seguir per als participants. Gaudint del moment i fent les coses bé tot es resoldrà positivament, és a dir, qui ha de triomfar triomfarà i qui no tingui un destí d'èxit no ho podrà canviar. Els *coaches*, per la seva part, també es presenten davant del seu equip com a models a seguir:

[*La Voz Kids*. Capítol 5. *Las Batallas*. Primera trobada de tot l'equip amb el seu *coach*]

David Bisbal (amb una foto seva de petit): *Esta foto representa mucho. Aquí era un niño como vosotros: tenía un sueño. Quería ser cantante,*

como vosotros lo tenéis. Y bueno, más o menos se está haciendo realidad en esta fantástica Voz Kids. Con lucha y con esfuerzo, con trabajo y con dedicación se pueden conseguir muchas cosas.

Malú: ¿Sabéis que yo empecé súper peque? Yo empecé con quince años. Con tu edad, Carlos. Y la verdad es que lo recuerdo como algo muy bonito pero... hay que ser muy duro y tener muchas ganas y hacerlo, ¿no? Yo me sentía súper mayor, en aquel entonces. Pero súper mayor, me sentía súper mujer. Y claro, ahora pienso y digo: si es que era una niña. Y era como yo os veo ahora.

Rosario: Yo quiero deciros que yo, desde pequeñita, también he cantao [sic] y bailao [sic]. Era muy pequeña y mi madre me sacaba a cantar y a bailar. Siempre quise ser artista. ¿Vosotros siempre habéis querido ser artistas? Sí, ¿no? Pues yo también. Y mira, mi sueño se me hizo realidad, después de muchísimos años.

Com es pot observar, per les descripcions que fan ells mateixos de la seva història, tots tres han complert el seu somni, que ja tenien des de ben petits, de ser artistes. És a dir, els futurs triomfadors han de tenir la música com a única passió: han de tenir molt clar quina identitat s'ha de convertir en la seva identitat prioritària. Com comentàvem abans, aquells participants que es presenten amb alguna altra afició o passió no arriben a la gala final. Això recorda a la vessant expressiva del treball, en què la feina es percep com un mitjà de realització personal (Veira i Muñoz, 2010: §7). Tots tres *coaches* parlen en clau de 'complir un somni'. Ser un cantant reconegut es situa, d'aquesta manera, en un pla superior. Un pla superior tant difícil d'arribar que només és possible amb l'ajuda d'un expert com ells i amb la valuosa oportunitat que els ofereix el programa.

Els *coaches*, doncs, actuen com a professors, ajudant als participants a preparar la prova. Ells tenen el poder al ser els que creen els grups i concedeixen les cançons a

interpretar. Al contrari que amb les *Audiciones a ciegas*, en aquesta prova sí es mostra l'adquisició de competències: els assajos. Abans de l'actuació d'aquesta fase, els tres concursants practiquen tant la cançó com la posada en escena, amb l'ajuda del *coach* i de l'assessor. Si recordem les valoracions de la fase anterior, alguns necessitaven millorar la tècnica i altres ja estaven capacitats, és a dir, no necessitaven cap mena de millora. Ara, en aquest a etapa d'assaig, els participants reben consells, recomanacions i suggeriments sigui quina sigui la valoració que van rebre anteriorment. Per posar algun exemple, en David Bisbal ensenya a una de les concursants com pronunciar algunes paraules en anglès. A l'assaig a l'escenari, els participants també reben consells de com moure's o com agafar correctament el micròfon.

Amb els consells i les classes, els participants han adquirit les competències necessàries per actuar. Al voltant de l'actuació és on es troba tota la terminologia relacionada amb la guerra: els tres participants han d'assumir una *batalla*, l'escenari té forma de *ring* de boxa i els participants entren a l'escenari per cadascuna de les puntes de l'escenari. A més a més, els participants pugen al quadrilàter just després de ser presentats per Jesús Vázquez. El presentador, des del centre de l'escenari, amb un micròfon que cau des del cel, presenta als 'lluitadors'. Les presentacions van acompanyades amb una falca que acostuma a estar relacionada amb la música, el talent, l'art o la passió.

[*La Voz Kids*. Capítol 5. *Las Batallas*]

Jesús Vázquez: *Por mi derecha: cantar le viene de casta. Desde Marchena... Coraima!*

Jesús Vázquez: *Por mi derecha: conquistando con su voz desde el escenario... Nerea!*

Jesús Vázquez: *Por mi derecha: ha encontrado en la música su razón de ser... Alba!*

Llavors comença l'actuació. Els tres participants canten una mateixa cançó i s'han d'ajudar entre ells, col·laborant per tal què l'actuació en general quedi bé. Alhora, els tres subjectes es presenten com a oponents entre ells, ja que només un d'ells serà seleccionat al final de l'actuació. El programa propicia l'amistat entre els tres i se'ls insta a assajar junts i a que uns ensenyin als altres. A més de practicar, es mostra moments on es diverteixen i s'intercanvien disfresses, juguen i riuen. Molts d'ells assenyalen que un dels premis que segur que s'emportaran a casa són tots els nous amics que estan fent.

[*La Voz Kids*. Capítol 6. *Las Batallas*]

Eva (abans de sortir a actuar): *Nos ayudamos mucho las unas a las otras y queremos transmitir esa amistad que tenemos fuera en el escenario cuando cantemos.*

Després de l'actuació, cada cap d'equip ha de triar a un dels concursants. Mentre es decideix, la resta dels membres del jurat i els seus assessors aprofiten per comentar les actuacions. El fet d'haver de triar només a un dels tres es presenta com una tasca molt complicada per als *coaches*. Mentre Rosario ho defineix com el més complicat de la seva carrera, Malú recorda que són les normes del programa qui l'obliguen a fer la tria.

[*La Voz Kids*. Capítol 5. *Las Batallas*. Vídeo presentació del principi]

Malú: *Sé que son las reglas del juego, pero para mí son todos ganadores.*

Rosario: *Esto, os lo aseguro, es lo más difícil que he hecho en toda mi carrera.*

Les valoracions en aquesta fase són totes positives. Es valora el mèrit d'haver arribat fins allà i en cap cas es comenta la manca de tècnica o cap imprecisió d'afinament. De fet, si recordem les valoracions de les *Audiciones a ciegas*, alguns participants passaven aquella fase amb el comentari que necessitaven millorar algun aspecte vocal. Doncs bé, en aquesta fase, aquests nens no reben cap comentari al

respecte. No s'esmenta cap tipus d'evolució ni d'aprenentatge. De fet, cap dels concursants que havia rebut aquest tipus de valoració superen la fase de *Las batallas*. D'aquesta manera, s'entén que no han estat capaços de superar els requisits previs. Tot i així, tots ho fan bé i fan un bon treball, tant que, fins i tot, els propis participants ho esmenten en més d'una ocasió. Segons l'equip del jurat, els concursants han de sentir-se orgullosos d'haver pogut treballar com uns professionals, preparar una actuació i fer-la amb tan bons resultats:

[*La Voz Kids*. Capítol 6. *Las Batallas*]

Carlos Rivera (a Aaron): *Aaron (...) debes sentirte muy orgulloso porque hiciste un gran trabajo y lo sacaste adelante como un grande.*

Antonio Orozco: *Podéis estar muy orgullosos porque no creo que nunca jamás se hayan visto [sic] un derroche tan grande de talento con gente tan joven. Enhorabuena. Es increíble, increíble.*

Globalment, les actuacions són bones: els participants ho fan molt bé tots junts. A nivell individual també: els tres ho fan tan bé que tots mereixen passar de fase. Tots tres són campions i s'han de sentir com uns guanyadors perquè ho han fet bé. A més a més, la decisió del *coach* no influirà en el seu futur, que segur que serà ple d'èxit:

[*La Voz Kids*. Capítol 5. *Las Batallas*]

Calum (al no guanyar la batalla): *ojalá pudiera seguir con esta aventura pero no puedo.*

Bisbal: *sí puedes (...) ¿tú sabes con cuantos años empecé yo? (...) ojalá hubiera podido participar en un programa como este y tener tu talento a tu edad, que evidentemente no lo tenía.*

Jesús Vázquez: *¡Y este es el principio de tu camino!*

[*La Voz Kids*. Capítol 6. *Las Batallas*]

David Bisbal (a Aaron, que no passa a la següent fase): *Sigue mi consejo, ¿vale? A mí me pasó lo mismo.*

En David Bisbal és, una vegada més, un bon exemple a seguir. Ell no va guanyar i tot i així té una carrera professional d'èxit. Aquest membre del jurat es proclama a ell mateix com un exemple de com el talent es veu recompensat en un moment o un altre. A més de tenir un futur gairebé assegurat, alguns participants, els que són triats pels *coaches* en realitat, són titllats de talentosos, tenir llum pròpia o tenir quelcom especial.

[*La Voz Kids*. Capítol 6. *Las Batallas*. *Valoracions*]

Rosario: *Eva tiene una luz propia que a mí me ha gustado mucho.*

Malú: *María es una niña con una dulzura... y algo muy especial en su voz. Algo muy especial que creo que, en determinado momento, va a salir. Tiene que ir saliendo. Y, de hecho, va dejando salir de a poquitos, ¿no? Yo creo que tanta timidez no le deja sacar mucho más de lo que hay, pero existe. (...) Dejándome llevar por lo que a mí siempre me ha movido, me quedo con lo especial. Me quedo con María.*

De manera més o menys explícita, el jurat fa referència al talent. Aquells participants que passen la prova són els que tenen quelcom innat que els fa fer-ho bé. Pel camí s'han quedat aquells que només "cantaban bonito" i, sobretot, els que necessitaven millorar. Cal esmentar, però, que alguns dels participants que passen de fase ho fan perquè els volen oferir una altra oportunitat de mostrar el que tenen. És a dir, en alguns casos, com el de la María, la guanyadora del programa, la Malú la fa passar de fase perquè considera que té quelcom especial que encara no ha pogut demostrar. En aquests casos, els participants passen per una mera intuïció del *coach*, com és el cas també de l'Alba:

[*La Voz Kids*. Capítol 5. *Las Batallas*]

Rosario: *Voy a tomar esta decisión porque creo que, cuando yo la escuché... porque yo siempre digo que en los tríos no puedes exponer lo que tu eres. No estás al 100%. Y yo quiero que.. seguir escarbando ese alma que tú tienes porque yo creo que tienes mucho. Así que, me voy a quedar con Alba.*

Com a recompensa, tant els que passen com els que no, s'emporten l'experiència d'haver participat en un programa com *La Voz Kids*, a més de tots els amics que han fet. Haver arribat fins aquella fase del concurs té més mèrit encara. De fet, molt sovint s'esmenta la injustícia d'haver de triar només un o com tots tres s'ho mereixen igual. Els concursants, després d'haver actuat tant bé, són titllats de guanyadors encara que finalment no se'ls seleccioni per superar la fase. L'eslògan d'Antonio Orozco és '*aquí nadie pierde, todos ganan*'. Aquesta idea es repetida amb freqüència per tots els membres del jurat:

[*La Voz Kids*. Capítol 6. *Las Batallas*]

Rosario (a Iraila, Salma i Mariz): *Yo creo que lo habéis hecho muy bien. Una canción difícilísima, difícilísima. Y habéis estado las tres maravillosamente. Yo os felicito a las tres. (...) Estaos [sic] contentas porque sois tres campeonas y tres ganadoras.*

Un cop que en cada equip només queden cinc concursants, els *coaches* n'han de seleccionar només a tres per la gala final. El procediment és el següent: d'entre els cinc participants, el *coach* en tria a dos que passen directament a la final. Dels tres que queden, ha de triar-ne un més, però abans hi ha un "asalto final" on aquests tres han de cantar la cançó que els va permetre superar les *Audiciones a ciegas* i entrar al programa. Els dos concursants que passen automàticament són triats sense donar explicacions del perquè. Després del "asalto final", tots els *coaches* esmenten la dificultat que els resulta triar, amb cares de patiment i dilatant el moment. El nivell

és molt alt, s'entén que tots els que han arribat fins allà ja són grans artistes, és a dir, que estan al mateix nivell de competències i que, per ser triats, han de tenir “algo más”.

Resumint el més important de *Las batallas*, en aquesta fase es proposa un relat de conjunció on els participants han d'aconseguir passar a la següent fase. Les connotacions bèl·liques (quadrilàter, batalla, últim assalt) proposen un discurs de l'esforç: els subjectes han d'esforçar-se al màxim per poder vèncer als rivals, la qual cosa es contraposa al discurs ofert pels membres del jurat de valorar el talent innat. Els *coaches*, amb les seves valoracions i comentaris, remarquen la idea que tots han guanyat ja per haver arribat allà i que, tot i que no guanyen, tenen el talent necessari per tenir una carrera professional molt prometedora.

2.2.1.3. La Voz Kids: La final

Finalment, l'últim dels microrelats: la gala final. Aquest relat ocupa només un capítol i es divideix en dues parts: la primera amb nou participants i la segona amb només tres. Al principi, els tres participants de cadascun dels equips canten una cançó amb el seu *coach* i, seguidament, cadascun dels concursants canta una cançó en solitari. Just després d'una ràpida valoració de l'actuació, el *coach* decideix amb qui dels tres es queda. Durant la segona part, els tres finalistes que queden canten una cançó de manera individual i després una altra amb el seu *coach*. Al final de tot, i mitjançant una votació entre el públic assistent, es decideix el guanyador del concurs.

És interessant observar com, els concursants que han arribat fins la gala final, tenen l'honor d'actuar amb els seus ídols, amb els seus *coaches*. Tot i que es tracta d'una cançó d'exhibició fora de concurs, aquest esdeveniment és tractat com una gran oportunitat, com una bona simulació professional: actuen amb un cantant de prestigi i reconeixement interpretant una de les seves cançons.

És un moment on el *coaches* donen l'oportunitat, de manera esporàdica, als seus participants de ser tractats com a iguals. És una mena de recompensa per arribar a la gala final, de reconèixer el seu mèrit i, per un moment, són tractats des d'una posició d'igualtat i no de superioritat. El famós *coach* i el concursant que ha demostrat tenir el talent suficient estan al mateix nivell. Però com dèiem abans, es tracta d'una situació esporàdica. Just després de finalitzar aquesta actuació, els *coaches* tornen a la seva posició de poder, on poden decidir el futur dels concursants.

Pel que fa a les actuacions en solitari, totes es presenten directament, sense mostrar assajos. És a dir, de la mateixa manera que a les *Audiciones a ciegas*, no es mostra cap procés d'aprenentatge previ, cap assaig, cap mena d'adquisició de competències. Les actuacions, però, tenen més posada en escena, ball i escenografia que en les fases anteriors. És obvi que han hagut d'assajar, però no es mostra. D'aquesta manera es reforça la idea que ja ho fan bé de manera natural.

Just després de cada actuació hi ha una petita valoració que, com ja passava a la fase anterior, sempre són de caire positiu. Si durant *Las batallas*, les valoracions eren positives i feien referència constantment a la qualitat de les actuacions, ara ho fan encara més. Recordem que els finalistes són aquells participants etiquetats de "monstruos", "artistas" i "con talento" des de la primera actuació al programa durant les *Audiciones a ciegas*. S'entén, doncs, que els comentaris que reben són exagerats i repetitius:

[*La Voz Kids*. Capítol 1. *Audiciones a ciegas*]

Rosario (a Dani després de l'actuació): *Mira, Dani, decirte, que los artistas nacéis artistas, o sea, una cosa es poder cantar bien, poder aprender, poder estudiar pero cuando se es artista se es desde chico como tú.*

Malú (a Dani): *Exacto* (mentre parla Rosario). *Pedazo de artista* (mentre parla Bisbal). *Tu afinación impresionante, tu voz... todo. Todo ha sido de*

pedazo de artista, y como ha dicho Rosario, de artista que nace, no de los que se hacen (...).

Malú (a Raul): *Me gustaría decirte... tu eres flamenco de cuna, eres flamenco de los que maman.*

Rosario(a Triana): *Triana, lo llevas en la sangre, no lo puedes remediar. Eso no lo puedes remediar. Cuando una lo lleva, lo lleva.*

Malú (a Pilar): *Eres flamenca, y eso se siente.*

Les valoracions durant aquesta fase giren al voltant d'insistir en el talent dels participants, en el fet que, de manera innata, ja ho fan bé. Aquesta idea s'acompanya amb els comentaris sobre com, independentment dels resultats, tots tenen un futur al món de la música assegurat. És molt interessant observar com, fins ara, les valoracions estaven centrades en l'actuació, en el 'fer' del moment. Ara bé, en aquesta gala es valora en relació al premi: una beca d'estudis musicals. Malú, quan ha de triar entre els tres participants i tria a la María, ho justifica d'aquesta manera:

[*La Voz Kids*. Capítol 7. La final]

Malú: *María es una niña que quizás le falta un par de años más para tener fuerza y para pisar con más seguridad el escenario. Por eso creo que una beca para aprender tendría que llevársela María.*

A més, davant del comiat del Carlos i de la Pilar, Malú i David Bisbal s'excusen dient que ells no necessiten la beca, no necessiten estudiar, ja ho fan tan bé que no necessiten l'ajuda del programa:

[*La Voz Kids*. Capítol 7. La final]

David Bisbal (a Pilar): *No me cabe la menor duda que el destino te tiene guardado algo importante. Así que no te preocupes.*

Malú (a Pilar): *Está clarísimo, Pilar, tú no necesitas esto.*

David Bisbal (a Carlos): *El destino te tiene guardado una carrera musical. Así que no te preocupes por nada.*

La posició de poder que han sostingut els *coaches* durant tot el programa arriba a la seva fi en aquest capítol. Dels noranta nens que arriben a les *Audiciones a Ciegas*, els *coaches* tenen la responsabilitat de deixar-los en només tres. Els membres del jurat, com a experts, tenen la capacitat d'assenyalar els nens amb més potencial. Ara bé, com tot artista es deu al seu públic, és finalment la gent que està a plató qui decideix qui guanya. Després de totes les actuacions, es permet al públic present al plató votar pel concursant que guanyarà el concurs. Al final es tracta d'un concurs de popularitat. Els comentaris al mèrit, al treball i al talent innat queden en domini del públic: els membres del jurat intenten influir en la decisió final utilitzant aquests arguments, juntament amb la petició de tenir en compte que el premi ajudarà al guanyador a desenvolupar-se.

Com a recompensa, com ja hem explicat abans, tots s'emporten l'experiència, haver conegut als *coaches* i actuar en un escenari com professionals reals. Però, a més a més, en la gala final s'atorga el gran premi final. El moment de la victòria és, en primer lloc, curt. El programa dóna més importància a tot el procés que no pas a la rebuda del premi. A més, el premi no és només per als concursants, és també per als *coaches*. Representa que qui en realitat guanya és l'equip, és a dir, el *coach*. Amb aquesta consideració es dóna pràcticament la mateixa importància al mèrit del concursant, que ha aconseguit superar totes les fases del programa fins erigir-se per sobre de tots els seus companys, que al mèrit del *coach* que va ser capaç de detectar el seu talent i el seu futur des de l'inici.

Recapitulant el que hem dit sobre aquesta fase final del programa, tenim que es produeix una repetició en les valoracions: els diuen el mateix que ja els havien dit en les seves actuacions anteriors, tot i que encara més centrades positives i centrades en el reconeixement del seu talent. Cal recordar, també, que no es justifica massa el perquè dels concursants que guanyen, mentre que als que perden se'ls assegura que, independentment del resultat en el programa, tenen un futur assegurat. Durant aquest microrelat, el moment de les valoracions és més curt i té una menor importància. En canvi, els moments de les múltiples actuacions reprenen una major importància, en especial quan el membre del jurat actua amb els concursants del seu equip. En la primera meitat de la final, cada concursant actua una vegada en solitari i una vegada amb el *coach* i els altres dos membres del seu equip. En la segona meitat, els tres concursants restants tornen a actuar en solitari i una vegada més amb el seu *coach*, moment en el que els dos cantants semblen situar-se en un mateix nivell.

2.2.1.4. La Voz Kids: macrorelat

A nivell de macrorelat, es interessant observar com el relat que proposa *La Voz Kids* és en realitat un no-relat. A les *Audiciones a Ciegas* sí es pot observar com l'estat inicial del participant —estar fora del concurs— sí que és oposat a l'estat final desitjable —estar dins del concurs—. A partir de llavors, l'estat inicial i l'estat final de cadascun dels microrelats és el mateix pels participants que passen les proves. Des d'aquest punt de vista, els participants han de fer tot el possible perquè res no canviï. Si es vol trobar un relat on l'estat inicial i final sí són oposats, s'hauria de mirar el relat que protagonitzen els eliminats.

Les característiques que el participant ha de tenir per arribar a la final és, en primer lloc, talent. Els concursants amb més trajectòria dins del programa són aquells que tenen quelcom natural que justifica les brillants actuacions que porten a terme. Altres característiques són desitjables però no indispensables per arribar més lluny durant el concurs, com per exemple el fet de tenir tècnica, transmetre sentiments o treballar

molt dur. Sentir passió pel que fan també és molt ben valorat. Tant per la manca de relat com per les valoracions dels *coaches*; podem veure que *La Voz Kids* proposa un relat amb molt poca, gairebé nul·la, evolució. Per al programa, els participants amb talent són els que més mereixen passar de fase. En altres paraules, el talent és indispensable per tenir una carrera professional d'èxit.

El jurat, amb valoracions ambigües i fins i tot contradictòries, tenen el paper de sancionadors. Ara bé, més que sancionar als que no arriben als mínims de qualitat exigits, el procediment del concurs propicia que, l'única cosa que facin sigui premiar als millors. És només per qüestions de les normes del programa que alguns es van quedant fora. D'altra banda, els *coaches*, com a membres de l'elit professional, es presenten com a models a seguir per als participants. Així, exercint el rol de professors, practiquen amb els concursants, donant-los l'oportunitat de treball amb el seus ídols en una simulació professional.

2.2.2. Tu Cara Me Suena Mini

A continuació analitzarem en profunditat els microrelats de *Tu Cara Me Suena Mini*. Tots els capítols, a excepció de l'últim, tenen una estructura similar. Els microrelats que es proposen, doncs, mantenen una mateixa estructura. Per començar hi ha el moment del *pulsador*, que atorga a la parella participant l'artista a imitar; seguidament, durant tota la setmana, hi ha tota una sèrie d'assajos; i en tercer lloc hi ha el *clonador*, que els transforma físicament en els imitats.

Arriba llavors el moment de l'actuació, sigui al costat del seu acompanyant adult o, més endavant, en solitari. Això deixa pas la valoració per part dels membres del jurat i, al final del programa, es reben les puntuacions. Finalment hi ha el moment de la recompensa i, de nou, el *pulsador*, que dóna pas al següent programa.

2.2.2.1. *Tu Cara Me Suena Mini*: el *pulsador*, l'assaig i el clonador

El pulsador és un artefacte que els concursants polsen perquè una mena de ruleta projectada en una pantalla, s'aturi mostrant la cara —o cares— de l'artista que hauran d'imitar per la pròxima gala. Aquest moment té lloc al plató instants abans de finalitzar la gala anterior. Proposem aquest esdeveniment com el primer de la sèrie d'esdeveniments de cadascuna de les actuacions perquè, tot i que temporalment pertany a un altre capítol, narrativament pertany al relat que transcorre a la següent gala. En aquest microrelat, els nens, juntament amb els seus acompanyants, passen de no tenir a qui imitar, de no tenir actuació, a tenir-ne. Es tracta, per tant, d'un relat de conjunció, on el *pulsador* és l'agent que permet al nen aconseguir un imitat. Com l'agent que genera la transformació és un actor indeterminat, s'apel·la a la sort i a l'atzar per justificar el resultat. De manera contrària, quan el resultat és contrari a l'esperat, s'apel·la a la mala sort, com quan a Fran i a Miki Nadal els toca imitar a Elvis, o quan Unax s'enfronta al *pulsador* al no donar-li el que demanava:

[*Tu Cara Me Suena Mini*. Capítol 9. *El pulsador*]

Fran (just abans de polsar): *Lo que no quiero que me toque es Elvis Presley.*

Al pulsar surt la cara d'Elvis Presley.

María del Monte: *¡Aquí hay tongo! ¡Aquí hay tongo!*

Unax: *Quiero que sea en inglés*

Al pulsar, surt un duet de A. Syntek i Ana Torroja, en castellà.

Unax (es posa de genolls davant del *pulsador*): *¿Por qué me tienes manía, a ver?*

Un cop les parelles tenen un artista a imitar assignat, cal assajar. És el moment d'adquisició de les competències: els nens ja 'volen fer' i ara necessiten 'saber fer'. Per fer-ho compten amb l'ajuda dels professors, els destinataris que els aporten les competències necessàries: Arnau amb el cant, Míriam amb el ball i Àngel amb la

interpretació. En cap cas es mostren imatges dels concursants amb els tres professors: s'entén que tenen classes amb tots tres, però acostumen a ensenyar només les classes amb un dels professors. Les més habituals són les classes amb l'Àngel, que són les més divertides. L'Àngel els dóna consells per assemblar-se més als imitats en quant a la forma d'estar a l'escenari, d'actuar, de comportar-se o de relacionar-se amb els altres, sempre mitjançant jocs.

[*Tu Cara Me Suen Mini*. Capítol 5. Assaig de Samuel i Xuso]

Àngel Llàcer (a Samuel): *Lo que quiero es que controles mucho el movimiento, que no te descontroles. (...). Y luego, con esta actitud de que tienes muchos fans.*

[Àngel li llença samarretes i crida el nom de Samuel mentre canta, fent de fan del concursant.]

[*Tu Cara Me Suen Mini*. Capítol 5. Assaig de Nayra i María del Monte]

Àngel Llàcer (a Nayra): *Quiero que te pongas chulita de: a mí no me vas a engañar.*

[Àngel Llàcer la fa posar-se seria i no deixar-se interrompre mentre repeteix la frase 'se acabó'.]

Els professors no només aconsellen als nens, també als adults, els quals es situen al mateix nivell que els infants al haver de passar per les mateixes proves que ells (assajar, actuar, ser valorats, etc).

[*Tu Cara Me Suen Mini*. Capítol 1. Assaig Jose i Daniel Diges]

Daniel Diges: *Pero que yo no puedo, yo no llego ahí arriba* [fent referència al to agut].

Arnau: *Pues debes.*

Però els acompanyants no sempre necessiten adquirir els mateixos coneixements que els nens. En alguns casos, els consells dels professors només van dirigits cap als nens i, fins i tot, els padrins també els aconsellen:

[*Tu Cara Me Suen Mini*. Capítol 1. Assaig Carla i Roko]

Carla: *Roko me ha dicho que tengo que ser un pato, pero yo... no lo pillo.*

[*Tu Cara Me Suen Mini*. Capítol 5. Assaig Abril i Llum Barrera]

Llum Barrera (a Abril): *Tú tienes que salir altiva, no mirando al suelo. O sea, altiva [pausa], pero con este rollo [i fa una pose]*

[*Tu Cara Me Suen Mini*. Capítol 5. Assaig Jose i Roko]

Jose: *Roko me ha ayudado con el tema del inglés mucho (...) y luego me ha ayudado también a la parte de vocalizar, de abrir bien la boca, me ha enseñado unos ejercicios (...) para que así se relajen todos los músculos*

Un cop adquirit el ‘saber fer’, ja només falta que els nens aconseguixin el ‘poder fer’, que en aquest cas es porta a terme amb el *clonador*. El *clonador* és una mena d’ascensor on, per la part inferior entren una Carla i una Roko vestides d’elles mateixes i, per la part superior que dóna directament a l’escenari del plató, surten dues Katy Perry idèntiques i preparades per l’actuació. Sense ‘clonar-se’, els concursants no poden actuar, ja que, per *Tu Cara Me Suen Mini*, la semblança física és un requisit indispensable per ‘poder fer’. Gràcies a el *clonador* els participants passen de no assemblar-se a assemblar-se, de no tenir semblança física a sí tenir-la. Es tracta, doncs, d’un relat de conjunció. De la mateixa manera que passava amb el *pulsador*, el subjecte que proporciona l’objecte de valor (assemblar-se a l’imitat) és un actor indeterminat, és la ‘màquina de clonació’, la qual cosa es fa per preservar la ‘màgia de la televisió’. Aquesta indeterminació només dura fins al final del programa, quan el presentador Manel Fuentes, dóna pas a un vídeo on es veu tot el procés de caracterització. Llavors se’ns mostra tot un equip de

maquilladors que actuen d'adjuvants cap als participants, ajudant-los a aconseguir l'objectiu d'aquest microrelat.

Fins aquí, trobem els tres microrelats previs a l'actuació. Com després veurem amb més profunditat quan parlem de les fases de l'heroi, aquests microrelats formen part de la 'prova qualificant'. És a dir, els subjectes ja 'volen', 'saben' i 'poden fer' i, per tant, estan preparats per portar a terme el següent pas. Han adquirit totes les competències necessàries per 'fer', és a dir, en aquest cas per imitar.

2.2.2.2. *Tu Cara Me Suena Mini*: actuació i valoracions

Llavors arriba el moment de l'actuació. Els dos participants, el nen i l'adult padrí, canten junts una cançó. Els petits sempre mantenen el seu gènere quan adopten la personalitat de l'imitat, mentre que els grans imiten a dones i a homes indistintament. Cal dir, també, que les actuacions varien de duets, a imitar tots dos a una mateixa figura. El moment de l'actuació és el moment de posar la identitat en escena. Com hem explicat en el marc teòric, la identitat és, en bona part, quelcom dirigit als altres. Aquest fet pren consciència en aquest programa i els concursants apareixen davant el públic i els membres del jurat amb una nova identitat. El moment de l'actuació és, per tant, el moment en que els concursants s'autorepresenten davant els altres, comuniquen la seva identitat; la projecten cap a l'exterior i l'ofereixen als altres per a que la consumeixin i, amb sort, la validin i es produeixi un reconeixement.

Un cop finalitzada l'actuació la parella rep una valoració per part dels membres del jurat. En aquest moment, com ja hem comentat abans, prenen especial importància els destinadors, és a dir, els membres del jurat. Les valoracions tenen dos tons: un de més seriós on es valora l'actuació, el treball durant la setmana i les habilitats dels participants; i una altra de més còmica. Com ja hem comentat al principi de l'apartat, el programa s'emet per Antena 3, una cadena d'orientació familiar. D'aquesta manera s'explica la facilitat amb la que, molt sovint, s'allunyen de fer una valoració objectiva per fer alguna imitació o acudit. Carlos Latre, un dels membres del jurat,

aprofita les seves intervencions per fer la valoració en clau d'humor. L'actor és conegut pel seu gran registre d'imitacions. Així, aprofita la seva intervenció per fer també alguna imitació.

[*Tu Cara Me Suen Mini*. Capítol 1. Nayra y Anna Simón imiten a Rosario Flores]

Carlos Latre (imitant la veu de Lola Flores): *Yo voy a decir una cosa como Lola Flores: ¡Si me queréis, votadla!*

[*Tu Cara Me Suen Mini*. Capítol 1. Fran i Miki imiten a Justin Bieber]

Carlos Latre: *Yo quiero hablar con Fran, (imitant la veu d'Eduard Punset) porque me he enterado que Fran quiere ser científico. Si no cantante, científico. Tú sabes que este programa es de clonación, de clonar. Y la clonación en este caso, en tu caso, la clonación ha sido perfecta. Hemos visto a Justin Bieber, lo has hecho genial. Ahora, en el caso de Miki hemos visto al hijo de los gigantes de Fraggles Rock.*

[*Tu Cara Me Suen Mini*. Capítol 5. Fran i Anna Simón imiten a Sebastián, el cranc de la pel·lícula *La Sirenita* (1989) per cantar la cançó *Bajo el mar*]

Carlos Latre (imitant l'accent cubà del cranc Sebastián): (...) *el acento podías haberlo forzado más, Sebastián. Y haberlo llevado más a Sebastián, y te quedaste un poquito cortito en el acento. Pero aún así lo intentaste y lo hiciste bien.*

Manel Fuentes, el presentador, intenta donar la paraula a tots tres membres del jurat perquè donin la seva opinió. Aquests barregen la valoració de l'actuació amb el to d'humor. Totes les valoracions acaben amb alguna mena d'acudit. Ara bé, en algunes predomina més la part divertida que no pas la valoració seriosa. Aquests casos són en els que els participants reben valoracions negatives, quan no ho han fet tant bé com s'esperava d'ells. Un exemple és la valoració que reben Fran i Anna Simón en la cinquena gala, després d'haver imitat al cranc Sebastián de la pel·lícula

La Sirenita (1989). Àngel Llacer li comenta a Fran que s'ha equivocat amb la lletra, que això no pot ser. Després d'uns pocs comentaris sobre la dificultat de la imitació i de la progressió que tindrà en un futur Fran, fan passar a l'escenari una paella gegant. Fran i Anna, disfressats de crustaci, s'han d'estirar dins la paella, mentre la resta de participants els llancen pilotes grogues a 'mode d'arròs' per cuinar una fideuada.

Un altre mecanisme per evitar fer una valoració més objectiva i seriosa és allunyar l'atenció del participant a favor dels adults que l'acompanyen o del propi jurat. Un bon exemple és una de les valoracions del primer capítol: Julia y Santiago Segura imiten Mary Poppins i, durant l'actuació, Julia entra a l'escenari sobre un cavall de fusta. Després de felicitar per la bona actuació i recordar la complicació de la mateixa, Àngel Llacer convida a Mónica Naranjo a pujar-se damunt del cavall. Ella es puja i ell l'empenta per tot el plató al ritme dels ànims del públic.

Encara que totes les valoracions tenen el seu punt humorístic, el més habitual és incloure també una part de valoració de l'actuació. Aquesta valoració la fan de manera individual, és a dir, no comparant als nens entre ells, sinó només valorant l'actuació de manera exclusiva. No els diuen mai que es fixin en els altres nens, ja que es considera que en certa manera estan a un mateix nivell. El que sí es fa és comparar-los amb el seu padrí. En general, els demanen que se fixin en ells, que els prenguin com a models a seguir. Aquests consells abunden al primer dels capítols:

[*Tu Cara Me Suena Mini*. Capítol 1. Valoracions]

Àngel Llacer (a Nayra): *Has tenido mucha suerte que te haya tocado Anna. (...) Suerte que en esta edición no está Roko.*

Manel Fuentes: *¿Cómo que no está Roko? Claro que está.*

Mónica Naranjo: *Pero es igual de disciplinada Anna que Roko.*

Àngel Llacer: *Lo que tienes que aprender de Anna: Anna es una persona muy trabajadora, mucho, no se cansa nunca de trabajar*

Àngel Llàcer (a Samuel): (...) yo no quiero que tengas vergüenza. En el escenario es el único sitio donde no tienes que tenerla, por lo tanto, ya que te ha tocado María que no tiene vergüenza, aprovecha, ponte en modo esponja y aprende de ella todo lo que puedas (...).

Carlos Latre (a Carla): Toma mucha nota de lo que veas en Roko. Roko es una de las mejores, eh, artistas por supuesto de España, pero una de las mejores imitadoras que hay. O sea que fíjate muy bien en lo que hace ella.

Tot i que, des d'aquest punt de vista, els acompanyants semblen estar en un nivell superior respecte a la consideració per part del jurat, no sempre són definits com bons models a seguir. En alguns casos el comportament i la forma de ser del padrí és ambigua, sent alhora bona i dolenta, com en el cas de Santiago Segura. En altres, com el cas de Fran i Miki Nadal, s'anima al concursant a no assemblar-se al seu padrí.

[Tu Cara Me Suena Mini. Capítol 1. Valoracions]

Àngel Llàcer (a Julia): Mira, de Santiago puedes aprender muchas cosas, porque Santiago es una persona muy ambiciosa, es una persona competitiva...

Santiago Segura: Miserable, traicionero, una cucaracha según Llàcer.

Mónica Naranjo: No es verdad Santiago, eres un encanto.

Àngel Llàcer: Hay una cosa que no debes hacer de Santiago. Santiago te dice que no nos hagas caso, pero ¿aquí quién da los puntos?

Àngel Llàcer (a Fran i a Miki): Esta pareja es muy curiosa porque es la primera vez que tú [Miki] tiene que aprender algo del niño, y no el niño de ti.

Mónica Naranjo: Efectivamente.

En aquesta dinàmica d'aprenentatge del que s'ha de fer (o no s'ha de fer), el jurat situa als acompanyants una mica per damunt dels més joves, però sense arribar al

nivell de poder que tenen ells. El jurat està molt per sobre tant dels infants concursants com dels seus acompanyants. Tenen el poder de valorar i donar punts, de legitimar qui es mereix més que cap altre guanyar el concurs. Aquesta capacitat, aquest poder, es manifesta explícitament quan algú ho posa en dubte. Un exemple destacat té lloc durant un dels assajos del primer capítol: Santiago Segura convida a Julia a que li faci cas només a ell, als seus consells i a la seva manera de fer, ja que, segons ell, el que ofereixi el jurat en cap cas és important. Amb aquesta declaració, Santiago Segura reclama superioritat respecte al jurat. Després de l'actuació, durant la valoració de la mateixa, Àngel Llàcer recorda el que Santiago li ha dit durant els assajos a Julia i reclama la seva autoritat: “¿Aquí quién da los puntos?”.

Des d'aquesta reclamada posició de superioritat, el jurat valora les actuacions, que acostumen a ser actuacions molt complicades. Cantar en anglès és molt difícil. Ballar alhora que es canta és molt difícil. No equivocar-se amb la lletra de la cançó és molt difícil. Pronunciar correctament *supercalifragilísticoespialidoso* és molt difícil. Imitar personatges de ficció és molt difícil. Cantar en un programa de televisió és difícil. El jurat sempre troba algun element de l'actuació que pot valorar de complicat, des d'aspectes més generals fins a aspectes més tècnics. Pel que fa als aspectes més generals, aquests comentaris abunden durant els primers programes, on els participants no han tingut massa temps d'adaptar-se a les particularitats del concurs. Per posar un exemple, a Nayra, després de la primera actuació, en el primer capítol, Àngel Llàcer li comenta que “es muy difícil esto que has hecho, mucho”, sense concretar més a què fa referència. Pel que fa als aspectes més concrets, el jurat considera difícil coses com arribar a un to molt agut o ajustar-se al registre vocal del imitat.

[*Tu Cara Me Suena Mini*. Capítol 1. Valoracions Jose i Dani per imitar a Joselito]

Carlos Latre: *Jose Luís, lo has hecho muy muy bien. Era muy muy difícil cantar por Joselito. Imposible.*

[*Tu Cara Me Suen Mini*. Capítol 11. La final. Valoracions Carla per imitar a Mónica Naranjo]

Mónica Naranjo: (...) *y nadie ha comentado la dificultad de una pieza como esta.*

Àngel Llàcer (irònic, cap a Mónica Naranjo): *Ui sí, porque esta canción solo la pueden cantar las grandes...*

Àngel Llàcer (seriós cap a Carla): *Yo quiero hacer incapié en la dificultad de la canción. Esto solo hay cuatro personas capaces de poderla cantar, una de ellas tenemos el honor de tenerla aquí con nosotros esta noche. Muy difícil.*

David Bustamante: *Es una canción muy complciada, como la inmensa mayoría que hace este portento de voz porque tiene un registro muy alto. Empieza muy grave, tiene muchísimos agudos, tiene muchísimos aireados. Es una canción muy, muy complicada para cantar. Sobre todo una voz blanca que son las de chicos tan jóvenes. Y lo ha hecho a las mil maravillas: le ha dado cuerpo, ha llegado a todas las notas...*

Durant la primera gala, Mónica Naranjo esmenta part del procés de càsting de Julia:

[*Tu Cara Me Suen Mini*. Capítol 1. Valoració Julia]

Mónica Naranjo: *Nueve años. ¿Sabes? Me han pasado unas chuletas hoy y me han dicho que en el càsting preparaste tres canciones súper difíciles: una era de Jessie J, otra era de Malú i otra de Shakira. ¡Con nueve años! ¡Tú estás en otra liga!*

Sembla que només el fet d'atrevir-se a interpretar cançons complicades sigui un mèrit per ell mateix, sense importar gaire els resultats. El jurat posa sobre la taula un concepte interessant: ser un gran artista no és gens fàcil, és a dir, no tothom té la capacitat de fer-ho, no tothom pot arribar a fer-ho, perquè és molt i molt difícil. D'aquesta manera, es legitima el poder dels membres del jurat, que des de la seva posició d'experts són capaços de realitzar actuacions tan o més complicades com la

que porten a terme els concursants. Per poder cantar, ballar i actuar tan bé com els artistes als que imiten s'ha de ser, en primer lloc, un valent. S'ha de tenir valentia per enfrontar-se al gran repte d'actuar.

[*Tu Cara Me Suenas Mini*. Capítol 1. Valoracions Nayra]

Mónica Naranjo: (...) *no he podido apartar los ojos de Nayra, es que no los he podido apartar porque me parece tan tan grande que una cosita tan pequeña como tú, tenga esa seguridad escénica. Cuando yo que tengo cuarenta años, me muero de miedo cada vez que piso un escenario.*

[*Tu Cara Me Suenas Mini*. Capítol 1. Valoracions Carla]

Mónica Naranjo: *Y también admirar la valentía que ha tenido Carla hoy porque... enfrentarse a una Katy Perry... primer programa... es muy difícil...*

Després de ser valent i acceptar el repte, la qual cosa tots els participants fan setmana rere setmana, cal fer-ho bé. I ho fan. Les actuacions sempre són categoritzades de bones actuacions. Es valoren amb adjectius positius, els diuen que ho han fet bé, molt bé, genial, meravellosament o que han estat espectaculars. Durant els onze episodis que dura el programa, els comentaris que formula el jurat són tots en clau positiva, excepte per una sola valoració, la de Fran durant el cinquè capítol, que se n'oblida de la lletra. Llavors l'Àngel el renya durament, però Carlos Latre li treu ferro a la situació, esmentant molt superficialment l'error en la seva valoració (transcripció a la pàgina 122). Tot i aquesta duresa inicial, la valoració acaba sent més positiva que negativa: t'has equivocat i no ha de tornar a passar, però ho has intentat i ho has fet bé. A més titllar l'actuació de bona actuació, les valoracions del jurat estan carregades d'adjectius que, segons ells, els concursants comparteixen amb els bons artistes professionals. Es recorda a Nayra, gala rere gala, la gran presència escènica i seguretat damunt de l'escenari que té, mentre que a Samuel se premia per la seva gran capacitat vocal. Quan canten en anglès

s'observa la bona pronunciació i dicció de la llengua estrangera que tenen tots. A més a més, totes les actuacions es diu que 'entretenen' o que 'agraden molt' i, fins i tot, asseguren que 'els hi han arribat'. Les paraules de Carlos Latre a Nayra després de l'actuació de la gala final resumeix molt bé aquests comentaris sempre tant positius:

[*Tu Cara Me Suena Mini*. Capítol 11. Valoració Nayra]

Carlos Latre: (...) *lo has hecho de maravilla y nos has dado, eso, mucho arte, mucho ángel y mucha magia, o sea que, un placer Nayra.*

Hom podria pensar que no són molt durs o que no fan valoracions més negatives pel fet de ser nens. Les valoracions negatives són sovint un dels grans atractius dels *reality shows*, però en aquest cas se suavitzen les paraules per tractar-se de menors. No descartem aquesta possibilitat, però per fer una afirmació com aquesta caldria comparar aquesta versió amb l'homònima amb concursants únicament adults. De totes maneres, el que cal destacar és que, durant les puntuacions al final del programa, els comentaris són més estrictes davant les errades. Com veurem més endavant, en aquell moment les valoracions que es fan no són a títol individual, sinó comparant les vuit actuacions. A més, en aquell moment no hi ha lloc per la broma i l'acudit com sí passa durant les valoracions, per la qual cosa, el jurat declara més seriosament respecte les actuacions.

Fins ara hem vist com, durant les valoracions, el que predomina són els discursos de 'és molt complicat' i 'ho has fet molt bé'. Ara bé, es justifica en cap moment per què ho fan tant bé? Quin és el motiu de fer-ho tant bé? El programa ensenya com els participants passen per una sèrie de classes amb professors en diferents àrees de coneixement artístic. Per tant, els participants haurien d'aprendre alguna cosa durant aquestes classes. En canvi, en el moment de l'actuació i les valoracions, aquesta evolució no es fa palesa de manera evident. De fet, les poques vegades que el jurat formula algun comentari en relació a l'aprenentatge, aquest acostuma a estar orientat a un futur aprenentatge i no a l'adquirir fins al moment.

[*Tu Cara Me Suen Mini*. Capítol 5. Valoracions Unax]

Carlos Latre: (...) y ¿te acuerdas lo que te dije la semana pasada de Michael Jackson que tenías que ser más firme en los movimientos? En la primera parte de la canción te veía un poquito, eh, dudando un poco, pero luego le has cogido la fuerza, te lo has creído y has hecho muy bien de Freddie Mercury. O sea que, poco a poco, pero tienes que seguir ahí, esforzándote en lo corporal.

En les poques ocasions que sí esmenten l'aprenentatge del concursant, comenten com, gràcies al programa, van adquirint coneixements per fer-ho millor cada setmana. Aquests comentaris es troben més sovint en els últims capítols, on hi ha hagut temps suficient com per assentar els nous coneixements. Per posar un exemple, durant el cinquè programa, a la Carla li comenten que ho ha sabut fer tot molt bé gràcies als coneixements que li proporcionen els professors.

[*Tu Cara Me Suen Mini*. Capítol 5. Valoració Carla]

Àngel Llàcer: Mira. A nivel coreográfico, sabías lo que hacías a cada momento, eso que me gusta mucho. Es decir, porque has acumulado aprendizaje. Es decir, sabes que aquí tienes que hacer esto, luego esto, luego esto [acompanya amb gestos de la mà] y vas de una cosa a la otra. Eso me ha gustado mucho de ti.

Mónica Naranjo: Pues ver también, la forma... la técnica de la época no tanto correcta, esos vibratos al final de cada frase que los ha cogido y lo ha adaptado como si fueran suyos (...). Lo que también es curioso, fíjate, ha estado moviéndose, ha estado bailando y has sabido respirar. ¿Te has dado cuenta también de eso, Carla? Súper bien.

Amb aquestes tipus de valoracions no acaba de quedar clar si la Carla ho sabia tot perquè li han ensenyat o perquè ja ho sabia ella sola. Sí que es fa referència a un 'cúmulo d'aprenentatge', però quan l'Àngel Llàcer es disposa a exemplificar quin tipus d'aprenentatge, es queda amb un 'esto y luego esto'. Sí és cert que s'esmenta un

aprenentatge, però aquest exemple es tracta d'un cas aïllat. El més habitual és no esmentar l'aprenentatge. Hi ha una progressió, cada programa ho fan millor, però no perquè aprenguin molt ràpid, sinó perquè ja ho saben fer bé per ells mateixos. Com ja hem comentat abans, Nayra és premiada repetidament per la seva presència escènica. Té “tablas sobre el escenario”, enamora al públic i això, segons els membres del jurat, no es pot aprendre.

[*Tu Cara Me Suena Mini*. Capítol 11. Valoració Nayra]

Àngel Llàcer: *Siempre vas a enamorar, Nayra. La grandeza de tus actuaciones es que, cuando acabas, nos tienes a todos enamorados y eso lo tiene muy poca gente. Y tú lo tienes, para toda la vida. Felicidades.*

[*Tu Cara Me Suena Mini*. Capítol 11. Primera valoració a Nayra després d'imitar a Lolita]

David Bustamante: *Sé perfectamente que [Lolita] se habrá emocionado y se habrá sentido muy orgullosa por tener el honor de que una artista tan grande... porque es que tu eres una gran artista de años de trayectoria venida del futuro que se ha metido en el cuerpo de una niña. No es normal la garra con la que tienes, como te enfadas, como cierras el puño cuando lo requiere la canción y como eres de sutil y de dulce cuando lo vuelve a pedir la canción. Realmente tienes más tablas que nosotros juntos.*

Per al jurat, els participants tenen talent, és a dir, fan bé les actuacions de manera natural. Això es dedueix a partir de dos tipus de valoracions: les que assenyalen l'edat dels participants i les que esmenten directament el talent. En primer lloc, veiem alguns exemples de la sorpresa de la professionalitat malgrat ser tant joves. Junt amb el discurs de 'ho has fet molt bé', s'acompanyen comentaris com “y solo tienes nueve años” o “como se puede hacer tan bien siendo tan pequeño?”. El jurat, que ha participat en la versió del mateix programa però amb concursants només adults, se sorprèn constantment de la capacitat que tenen, sent tant petits, de fer-ho tant bé.

Mónica Naranjo, quan esmenta la dificultat de la imitació de Julia durant el programa (transcripció a la pàgina 126), diu que està “en otra liga” per ser capaç de fer coses tant complicades amb l’edat que té. El fet que les actuacions siguin tant complicades i que ho facin tan i tan bé s’intensifica al posar sobre la taula l’edat dels participants.

Si són tants petits com per haver tingut temps d’aprendre a fer-ho tant bé implica que ho fan bé de manera natural: tenen el talent, el don, la facilitat, la capacitat de fer bé allò que molts pocs poden fer bé. Aquesta insistència en la facilitat, que ja assenyalava Redden (2008: 132) en els discursos dels *talent shows*, propicia que es valori aquest element essencialista per sobre de l’esforç o el treball, implicant que una persona que no tingui talent mai podrà guanyar.

Aquest discurs lliga amb el segon tipus de valoracions: les que esmenten aquest do natural de manera explícita. Segons el jurat, els participants aprenen poques coses, ja que per la seva edat no han tingut temps per aprendre i perquè hi ha certes coses que no es poden aprendre. Fan referència a tenir ‘talent’, ‘màgia’, ‘duende’ i ‘arte’ sense donar més explicacions sobre què significa exactament.

[*Tu Cara Me Suenas Mini*. Capítol 5. Valoracions Nayra]

Mónica Naranjo: *Lo que has hecho tú esta noche, cariño, no ha sido una imitación. Lo que ha bajado de ahí [assenyala les escales que baixen des del clonador] es una gran artista.*

María del Monte: *Es que es impresionante. Porque no es cuestión de cantar mejor o cantar peor, es eso que se llama arte y lo tiene hasta en los bolsillos. Y ya está.*

En aquest bon exemple de la referència gairebé explícita al talent, en cap moment expliquen què ha sigut el que ha fet tan bé. És tot i res ahora. No es cantar millor o pitjor, és... tenir art, ser artista de naixement. És emocionar al públic, als pares i al jurat.

Finalment, el jurat valora l'esforç que tots fan davant de reptes tan complicats, tots poden ser valents, tots poden aprendre les habilitats necessàries per enfrontar-se al repte, però només aquells que tenen quelcom natural arribaran lluny. Cal esmentar que, precisament, és als quatre concursants als que més se'ls recorda que tenen molt talent els que arriben a la final del programa.

Tot i que tenir talent innat per la música és fonamental per guanyar el programa, en primera instància, i per triomfar, en segona instància, l'Àngel Llàcer, en la seva doble faceta de jurat i professor, els recorda que han d'estudiar. Com esmentàvem abans, hi ha una invitació a aprendre i a millorar més en el futur. Un bon exemple d'aquest doble discurs és el cas de la Carla. La concursant ho fa bé, sempre agraden les seves actuacions, el jurat observa certa evolució en ella i, segons aquests experts, té talent. La Carla ja és una artista, però necessita continuar treballant, estudiant i formant-se per poder triomfar:

[*Tu Cara Me Suenas Mini*. Capítol 11. La final. Valoracions a Carla]

Carlos Latre: (...) *así que a todos os lo digo: ¡no dejéis de trabajar cada día para conseguir vuestros sueños!*

Recapitulant, les valoracions que els fan just després d'actuar són, en molts casos, ambigües i, sempre, molt generals. Els participants ho fan bé tenint en compte la complicació de l'actuació i la curta edat. Al ser tant joves no han tingut temps d'aprendre a fer-ho tan bé, el que implica que tenen un talent innat. Finalment, els membres del jurat els neguen en certa manera l'accés a l'elit ja que, com són tan petits, encara han d'estudiar i aprendre més. De totes maneres, alguns dels concursants ja són artistes per si sols. Totes aquestes valoracions es complementen amb els comentaris que els fan durant la puntuació final, on el jurat és més estricte amb les errades i s'esmenta més la necessitat d'un aprenentatge.

2.2.2.3. *Tu Cara Me Suena Mini*: puntuacions

Després de totes les actuacions i el vídeo recopilatori de les hores de caracterització es produeix una actuació d'una parella adult-nen convidada: un presentador de la cadena amb la seva filla, el Manel Fuentes amb el seu fill, un cantant de reconegut prestigi amb el seu fill, etc. Llavors arriba el moment de la puntuació. Cadascun dels tres membres del jurat (que són quatre al capítol final, quan s'afegeix David Bustamante com a convidat i també puntua) atorga a cadascun dels nens una puntuació que va dels cinc als dotze punts. Si en les valoracions els comentaris anaven adreçats de manera individual o es compara al nen amb el seu padrí, durant la puntuació es fa una comparació entre totes les actuacions. Tot i que no es comparen explícitament les actuacions, sí que es fa en certa manera al atorgar una xifra numèrica. Ara bé, no es fa cap al·lusió directa comparant entre ells als nens. De fet, es penalitza si algun dels participants està molt pendent de la puntuació que rep ell respecte al seus companys.

[*Tu Cara Me Suena Mini*. Capítol 1. Valoracions de l'Àngel]

Àngel Llàcer: (...) *como dice María, Samuel, no le hagas mucho caso a eso [al rànkung], porque la competición no está entre vosotros. La competición está contigo mismo, es decir, eres tú quien tiene que ir mejorando día a día, me da igual el que haga el de tu lado. Y a ti también te tiene que dar igual, te tienes que alegrar porque a ellos les va bien y alegrarte porque a tí te va bien, no porque tú eres mejor que el otro.*

És a dir, el jurat, a l'atorgar punts, està dient qui ho fa millor i qui ho ha fet pitjor respecte als altres, però si els participants mostren alguna reacció a la seva posició al rànkung se'ls hi diu que això no importa, que han de mirar per la seva pròpia evolució i s'han de comparar amb ells mateixos. Aquesta lògica meritocràtica és pròpia dels *talent shows*. Refrescant les paraules de Littler respecte a la meritocràcia (2013: 54), ell explica que es tracta d'un sistema competitiu i jeràrquic on s'ha de deixar gent enrere i només un pocs poden arribar al cim. Per tant, es tracta d'un

sistema individualista on només amb els mèrits adequats i sent la millor versió de tu mateix podràs accedir a l'elit. Amb els comentaris que fan al Samuel, els membres del jurat estan fent referència a aquest requeriment individualista de fixar-se sols en ell mateix.

D'altra banda, durant les puntuacions no són tan positius i deixen d'esmentar tan sovint la dificultat de l'actuació. La puntuació és com un filtre: totes les actuacions, comparades només amb l'actuació mateixa, tenen algun element de dificultat. Ara bé, durant les puntuacions, tenint en compte totes les *performances* juntes, només esmenten la dificultat en uns pocs casos. També es redueixen els 'ho has fet molt bé'. L'entusiasme per l'actuació no és tan exagerat com a les valoracions. En canvi, sí fan referència a coses que no han fet bé o que necessiten millorar de cara als següents programes.

Al cinquè capítol es produeix un canvi de parelles i els concursants han d'actuar amb un acompanyant diferent de l'habitual. En aquest capítol, Fran se n'oblida de la lletra i, com ja hem comentat abans (transcripció a la pàgina 122), li retreuen durant les valoracions. Ara bé, al Jose i a la Julia, durant les valoracions, no els fan cap comentari negatiu. A en Jose li recorden la complicació de la peça. A la Julia la feliciten per haver-ho fet tan bé, per la bona posada en escena i per la bona compenetració amb el seu acompanyant Daniel Diges. Qualifiquen l'actuació com a "grandísima imitación". Ara bé, durant les puntuacions, amb en Fran segueixen en la mateixa línia de comentaris negatius, mentre que amb la Julia i en Jose canvien de to per fer-los uns comentaris amb un to totalment oposat als d'abans.

[*Tu Cara Me Suena Mini*. Capítol 5. Puntuacions de l'Àngel Llàcer]

Àngel Llàcer (a Jose): *Lo de hoy era muy difícil porque además era un cambio de pareja, no tenías que moverte, tenías que direccionar muy bien la voz y al principio has estado muy dubitativo y has desafinado y no te puedo poner buena nota por eso, porque en el escenario como mínimo tienes que afinar.*

Àngel Llàcer (a Julia): *Te ha pasado un poco lo mismo que a tu compañero Jose. A ti no te puedo permitir errores, Julia porque tú eres muy buena en lo que haces. Has empezado el número pues igual... incluso no he entendido lo que decías, no sabía si habías entrado mal, si te habías equivocado...*

Àngel Llàcer (a Fran): *Te pongo un cinco, pero no porque lo hayas hecho mal, ¿vale? Porque te has equivocado, es por eso que te pongo un cinco. Lo que yo no quiero es que tu te equivoques en el escenario. A veces lo puedes hacer mejor o peor, pero equivocarse uno no puede equivocarse. Eso es parte de... es lo principal. Eso es, una vez que no nos hemos equivocado a veces sale mejor, a veces sale peor, ¿vale? Pero equivocarse no.*

Aquest és un bon exemple del que fan sovint els membres del jurat: fer comentaris ambigus i contradir-se constantment.

Paral·lelament, aquest *talent show* infantil proposa una doble lectura: com un joc més i alhora com una simulació de professional. La part més lúdica es reflecteix més en les valoracions, tant en relació als comentaris més suaus com per les bromes i acudits. La part més seriosa, més orientada a la professionalització dels participants, arriba amb la puntuació. És llavors que es fan comentaris més crítics i suggeriments de millora per als següents programes. Els comentaris constructius sempre ho són en clau d'aprenentatge, fent molt puntualment referència a allò que han après fins ara, però sobretot en relació a tot el que necessiten aprendre encara.

[*Tu Cara Me Suená Mini*. Capítol 1. Puntuacions]

Àngel Llàcer (a Unax): *Hoy cuando has empezado el numero te he visto seguro (...). Esa seguridad no la puedes perder. Tú, mientras estés seguro, luego ensayas muchísimo, ensayas, ensayas, ensayas y te saldrá, ¿vale?*

[*Tu Cara Me Suen a Mini*. Capítol 5. Puntuacions Àngel Llàcer]

Àngel Llàcer (a Unax): (...) *Todos los que estamos aquí estamos para ayudarte, pero te tienes que dejar ayudar. Te tienes que dejar ayudar trabajando y llegando a lo que nosotros te pedimos. Tienes la capacidad para hacerlo.*

Àngel Llàcer (a Samuel): *Samuel, hoy has hecho un pasito para atrás en tu proceso como artista en este programa. Hoy te he visto otra vez inseguro y mirando qué pensábamos de ti. Espero que este paso atrás signifique dos hacia delante en la próxima gala.*

Pel que fa a aquest últim exemple, cal recordar que al Samuel, durant les valoracions, li havien comentat la manca de seguretat a l'escenari. Com ja li havien fet un comentari seriós abans, ara el reforcen i li proposen una solució: esforçar-se més.

Abans comentàvem com el discurs de la necessitat d'aprendre estava supeditat al fet de tenir talent i, en realitat, no necessitar aprendre gaire. Durant les puntuacions, aquest discurs s'incrementa, fent més comentaris sobre el talent dels participants. Aquests comentaris van dirigits principalment a la Nayra, la Julia i l'Abril:

[*Tu Cara Me Suen a Mini*. Capítol 5. Puntuacions]

Àngel Llàcer: *Nayra, a mí me encantas, me gustas muchísimo. Encuentro, ya te lo dije el otro día.... tú tienes el talento, lo tienes dentro. Tienes ese duende. Tú, suena una nota, un compás y lo sabes mover, el cuerpo se te mueve solo. Eso lo tienes innato, (...). Yo creo que tienes tanto talento y eres tan buena actriz y cantante y artista que parece que todo lo que le ha pasado a María Jimenez a ti también te ha pasado (...).*

[*Tu Cara Me Suen Mini*. Capítol 11. La final. Puntuacions dels adults]

María del Monte: (...) *no quiero otorgarlos [els cinc punts] sin decirle a Abril, que tiene la voz más importante que yo he oído en mi vida teniendo esa edad. Es importante, la voz que tiene es importante.*

Els comentaris com el que li fan a l'Abril s'accepten i en cap cas es qüestionen. Això suposa que, tant els membres del jurat com els adults que els acompanyen, tenen la potestat per sobre dels participants que els permet formular aquest tipus d'afirmacions. És a dir, els adults, amb les seves carreres professionals, experiència i èxit reconegut, formen part de l'elit a la qual els concursants volen accedir. D'aquesta manera, amb aquests comentaris, el jurat dona el seu vist-i-plau perquè puguin accedir al cim amb ells. Des de la seva posició de superioritat i poder, consideren alguns concursants (no tots, perquè no tothom pot accedir-hi) amb suficients mèrits com per poder ascendir. Ara bé, cal destacar que aquests comentaris legitimadors acostumen a ser en present: 'ets bona', 'ens has emocionat', 'tens quelcom especial' i, en comptats casos, també es fan afirmacions en relació al futur. De fet, aquests comentaris només els rep l'Abril, guanyadora del concurs.

[*Tu Cara Me Suen Mini*. Capítol 11. La final. Puntuacions]

Àngel Llàcer: (...) *Pase lo que pase, tú no te preocupes que seguro que de mayor serás cantante, porque ya lo eres ahora.*

És important explicar que la guanyadora és declarada com a tal després que les puntuacions d'aquest últim programa siguin sumades als punts acumulats fins aquell moment. L'Abril, com a única guanyadora del concurs, té un accés real a l'elit. D'altra banda, la resta de participants necessiten continuar estudiant. Ja tenen el talent necessari per tenir èxit però, com no han guanyat el concurs, no són encara tan bons com podran ser-ho en el futur. Han d'estudiar més i més, construir una versió millorada d'ells mateixos, perquè si ja no els calgués millorar més haurien guanyat el concurs.

[*Tu Cara Me Suen Mini*. Capítol 11. Puntuacions]

Àngel Llàcer: *Nayra, tienes algo que, ya lo he dicho muchas veces... o se tiene o no se tiene. Y es esa capacidad de crear magia. Tu eres una maga, del arte, del cantar y de estar en un escenario.*

[*Tu Cara Me Suen Mini*. Capítol 1. Puntuacions]

Àngel Llàcer (a Fran): (...) *No tienes vergüenza y yo creo que serás un muy buen profesional.*

Àngel Llàcer (a Carla): *Yo sé, por los castings que has hecho y todo, que tú tienes mucho por dar. (...) Yo sé que tú eres muy buena, lo sé porque lo he visto.*

En resum, tots els concursants ho fan molt bé. Les actuacions són difícils, per tant són molt valents per enfrontar-se a reptes tan importants i més tenint en compte l'edat que tenen. Aquesta combinació de factors construeix un discurs de mèrit: sent tan joves i demostrant el que han fent, els concursants tenen un mèrit immens. Com són tan joves i ho fan tan bé, no han tingut temps per aprendre, llavors és qüestió de talent innat. Tot apunta cap a la imminent entrada dels participants al món artístic de manera triomfal, però aquesta entrada només l'aconsegueix una: María, la guanyadora. La resta de nens no poden entrar a l'elit i, per justificar-ho, es recorda que són tan petits que encara han d'estudiar i adquirir més experiència. Es tracta d'un discurs ambigu que reforça el caràcter democratitzador d'aquest *talent show*: tothom pot intentar-ho, però només els millors —la millor en aquest cas— ho aconseguiran. La resta han de continuar intentant-ho: hi ha oportunitats per tothom i, si realment s'ho mereixen, tindran una carrera professional d'èxit.

2.2.2.4. *Tu Cara Me Suen Mini*: microrelats especials

Fins ara, hem analitzat cadascuns dels microrelats que es repeteixen en tots els programes: el *pulsador*, l'assaig, el *clonador*, l'actuació, les valoracions i la puntuació

final. Abans de tractar el macrorelat que conformen tots els microrelats esmentats, cal assenyalar alguns microrelats i particularitats d'alguns del capítols.

Al primer capítol hi ha, primer de tot, un vídeo presentació de cada participant. Aquest vídeo introdueix al participant, mostrant el seu entorn i la seva família: es mostren, d'aquesta manera, uns primers indicis identitaris del concursant. Al primer i al cinquè capítol es produeix l'assignació de l'adult a cadascun dels participants. Cal mencionar que l'assignació de l'acompanyant en el cinquè capítol es produeix, en realitat, al final de la quarta gala. Aquesta assignació funciona mitjançant el mecanisme del *pulsador*. És a dir, exactament igual que quan se'ls hi assigna l'artista que han d'imitar. Una vegada més, en aquest microrelat, el subjecte que propicia la conjunció (passar de no tenir parella a tenir-ne) és indeterminat.

Així doncs, la situació es qualifica com a 'tenir sort'. Els participants no poden fer res per canviar el seu destí: és totalment aliè a les seves capacitats. Un bon exemple és l'assignació de Llum Barrera a l'Unax:

[*Tu Cara Me Suen a Mini*. Capítol 1. *El pulsador*]

Manel Fuentes (a Samuel): *Esto es como una rifa en la feria, que te toque lo que te toque, seguro que te viene bien.*

Cal destacar, també, les particularitats de la gala final. En aquest capítol només competeixen les quatre noies que participen en el concurs, ja que els quatre nois han quedat eliminats en el capítol anterior al situar-se en els últims llocs del rànquing de puntuació. Les quatre finalistes actuen dues vegades imitant a la mateixa persona. La primera imitació la fan elles soles, com ja ho havien fet en el novè capítol. Respecte a aquesta primera imitació no s'ensenyen els assajos, substituint l'espai que ocupaven en els altres programes per un vídeo resum del seu pas pel programa. Llavors es passa directament al *clonador*.

Per a la segona imitació van acompanyades pels seus padrins i aquí sí que es mostra tant l'assaig com el *clonador*. En aquesta ocasió, l'assignació de les artistes a imitar no ha estat fruit del *pulsador*. S'entén, doncs, que ha estat una tria personal dels concursants finalistes: com a recompensa per haver arribat a la final, poden decidir a qui volen imitar. Pel que fa a la resta de participants, tan els nens com els acompanyants eliminats es reparteixen en dues actuacions grupals, de les quals només es veu l'actuació i, durant la valoració, no hi ha cap comentari dirigit als ex-concursants, sinó que es gasta tot el temps en fer acudits.

2.2.2.5. *Tu Cara Me Suena Mini*: macrorelat

Un cop analitzats tots els microrelats que es presenten a *Tu Cara Me Suena Mini*, podem identificar quin macrorelat proposen. Considerarem com macrorelat del programa el relat que protagonitza l'Abril, guanyadora del concurs. L'Abril passa de no guanyar a guanyar el concurs, aconsegueix el premi de 30.000 euros per invertir en la seva formació musical. Per fer-ho, compta amb l'ajuda del seu acompanyant, Xuso Jones, i és el jurat l'encarregat de propiciar aquesta conjunció. L'Abril és una gran artista perquè s'ha assembletat a grans artistes. Aquí veiem com aquest programa propicia una relació entre ser i semblar. La construcció de la identitat, des d'aquest punt de vista, es basa en l'assemblança amb els altres: amb aquells que tenen talent i èxit. El sistema de punts assegura que la guanyadora del concurs sigui la participant que més vegades ha aconseguit fer-ho bé, és a dir, no es tracta de fer bé una única actuació, sinó de fer-ho bé setmana rere setmana. Així, algú amb facilitat que ja des del primer capítol és capaç de fer-ho adequadament i de destacar tindrà un avantatge respecte aquells que necessitin millorar. La resta de participants es presenten com oponents per ella, ja que el premi només el guanya un. A més, es construeix una ascensió a l'èxit molt individualitzada, ja que no ha de cantar amb cap altre participant de les seves característiques, no hi ha cap mena de col·laboració entre ells. Només canten amb adults, que estan, en certa manera, per sobre d'ells, al tenir l'experiència i el reconeixement que ells voldrien tenir.

El sistema de puntuació acumulatiu assegura que la guanyadora del concurs és la que millor ho ha fet en el total de programes i no qui ha tingut més sort a l'actuació final. És un sistema que es proposa com més just i que genera un discurs de l'esforç i la constància com a eines per mantenir-se en la part superior del rànquing, per mantenir-se entre l'elit. L'èxit puntual es pot aconseguir gràcies a la sort o a tenir una bona gala, però en canvi l'èxit final, el que realment importa, el que obre les portes al cim professional, s'aconsegueix amb constància. Aquest sistema de puntuació és 'més just' només a priori, ja que es contraposa a la manca de progressió dels participants. Els comentaris sobre l'evolució dels concursants són molt escassos. Sembla que sempre ho fan bé i la raó és que tenen talent. Ja ho saben fer bé perquè són així. D'altra banda, aquells concursants que no aconsegueixen superar satisfactòriament tots els microrelats també són titllats de tenir talent, però no tant com la guanyadora. Llavors el que necessiten és aprendre més, estudiar, dedicar-s'hi i adquirir experiència.

A nivell de microrelat hem trobat que la majoria d'ells són de conjunció, és a dir, els subjectes han de passar d'un estat inicial amb alguna mancança, a un estat final de sí tenir-ho. El que han de tenir són una sèrie d'atributs que, tots junts en una mateixa persona, defineixen a una persona amb èxit dins del món professional de la música i/o la imitació. Els participants han de tenir valentia per enfrontar-se a les actuacions que el *pulsador* els proposa. Han de cantar bé i arribar a les notes més agudes. Pel que fa a l'actitud han de ser camaleònics: han de ser agressius si ho requereix l'actuació, però també dolços si el registre és un altre. Han d'emocionar al públic i tenir la capacitat de transmetre 'el gran món interior' que també necessiten tenir. Han de tenir "eso que se llama arte", talent i fer-ho sempre molt i molt bé.

Tots els atributs fins ara esmentats s'han d'adquirir, tot i que alguns d'ells ja els tenen de sèrie, com el tenir talent o fer-ho bé sense tenir experiència prèvia. Per tant, la progressió que es reclama és certament limitada. A més, cal destacar la presència de dos relats de disjunció: 'falta de seguretat' i 'perdre la vergonya'.

[*Tu Cara Me Suen Mini*. Capítol 5. Valoració Samuel]

Àngel Llàcer (a Samuel): *Me gusta mucho el trabajo que has hecho hoy. Yo creo que te faltaba un poco de seguridad, te tengo que decir, ¿vale?*

[*Tu Cara Me Suen Mini*. Capítol 1. Puntuacions]

Àngel Llàcer (a Samuel): *Quiero que rompas esa vergüenza que tienes. Quiero que no tengas vergüenza porque no sirve de nada. Te lo voy a repetir, semana tras semana, hasta que la pierdas.*

Al primer cas, l'Àngel Llàcer assenyala una manca d'en Samuel: li manca seguretat. La seguretat escènica és quelcom que, segons el jurat, s'hauria d'adquirir programàticament. De fet, fan algun comentari al respecte, quan algun participant sí té seguretat escènica (exemple: transcripció pàgina 138), mentre que al Samuel li recriminen no haver aconseguit aquesta conjunció. D'altra banda, el segon cas és l'únic exemple de tot el programa on es necessita un relat de disjunció per aconseguir l'èxit: en Samuel ha de perdre la vergonya, ja que no li serveix per res si vol ser cantant i li resulta un impediment per aconseguir l'èxit. L'Àngel Llàcer l'encoratja a perdre-la, que en realitat és un relat de no-conjunció. Aquest atribut se suma a la sèrie de característiques que ha de tenir el participant per superar totes les proves.

2.2.3. MasterChef Junior

Per últim, analitzarem els microrelats i el macrorelat de *MasterChef Junior*. En aquest programa, de la mateixa manera que passava amb *La Voz Kids*, els microrelats coincideixen amb les diferents proves que presenten. En el cas de *MasterChef Junior*, no es dedica tot un capítol a la mateixa prova, sinó que, en cadascun dels quatre capítols, els aspirants participen en diferents proves. Al final de cada prova, els millors plats reben una puntuació més alta que la resta, de manera que es va creant un rànquing. Al final del programa, els quatre participants que tenen

menys punts són expulsats. Els que queden posen a zero el seus comptadors, per tal de tornar a competir en les mateixes condicions en el següent capítol.

Les proves que realitzen, és a dir, els microrelats que analitzarem, són de tres tipus: la *Prueba por equipos* —una per capítol—, les proves individuals —de diferents tipus— i variants significatives del tipus de proves. A continuació estudiarem en profunditat cadascuna de les proves esmentades. Cada prova es pot entendre alhora com un macrorelat compost per diferents microrelats. El que intentarem ara és explicar cadascun d'aquests microrelats que conformen els microrelats-proves.

2.2.3.1. MasterChef Junior: la Prueba por equipos

La *Prueba por equipos* es duu a terme en exteriors, no en el plató usual del programa, i només n'hi ha una per cada capítol, excepte pel capítol final que no n'hi ha. Els tres exteriors en què cuinen són: Albacete, Dinópolis (Teruel) i Disneyland París. Els aspirants es divideixen en dos grups: equip vermell i equip blau. Cadascun dels equips ha de cuinar tot un menú per comensals externs al programa: per un popular grup de música i el seu equip de producció, pels seus professors d'escola o, en la darrera prova per equips, per als visitants del parc d'atraccions que els propis aspirants han de captar per tal que vagin al restaurant. Al final de la prova, l'equip guanyador rep sis punts i l'altre tres, que se sumen al rànquing total de puntuació.

Els capitans de cada equip són els dos aspirants que han acumulat les puntuacions més altes al llarg d'aquell episodi. La resta de concursants es divideix de manera aleatòria, per exemple, a partir de posar la mà dins una urna opaca per tal d'agafar una bola de color: si surt vermella el concursant s'afegeix a l'equip vermell, mentre que si surt blava ho farà per l'equip blau. Per tant es produeix un petit relat de conjunció, on els concursants passen de no tenir equip a tenir l'element indispensable per poder actuar en la prova.

La idea i discurs principal darrere aquest tipus concret de prova és la de fer una simulació del que seria una cuina professional real. Així, als concursants se'ls posa a treballar amb l'objectiu de provar si són capaços de superar aquest 'repte', tot permetent-los agafar experiència en aquest camp.

[*MasterChef Junior*. Capítol 1. Presentació *Prueba por equipos*]

Eva González (veu over): *Nuestros aspirantes van a cocinar por primera vez en su vida para un numeroso grupo de gente. Además tendrán que hacerlo en equipos. Superaran el reto?*

[*MasterChef Junior*. Capítol 3. Presentació *Prueba por equipos*]

Pepe Rodríguez: *Hoy cocinareis para los visitantes del parque. Por lo tanto no habrá un numero cerrado de comensales. Por primera vez funcionareis como un restaurante, es decir, podemos dar de comida a cinco, a veinte o a cien. Aunque por lo mínimo deberéis cocinar por 45 personas.*

Un cop establert l'objectiu de la prova, el jurat presenta dos menús diferents i en dóna a triar un al capità amb més punts. L'altre, doncs, s'ha de quedar inevitablement amb l'altre menú.

[*MasterChef Junior*. Capítol 3. Presentació *Prueba por equipos*]

Samantha Vallejo-Nágera: *Cada equipo cocinará un menú compuesto por tres platos. Un equipo hará chips de plátano macho y yuca, hamburguesa de buey y plátano con dulce de leche y hierbabuena. El otro equipo cocinará ensalada, fajitas mejicanas con guacamole y mango con virutas de chocolate blanco. Esther [capitana de l'equip blau], por ser la que tienes más puntos, puedes elegir.*

Esther: *Elijo el menú de las fajitas.*

Samantha Vallejo-Nágera: *Mario [capità de l'equip vermell], te ha tocado el menú de las hamburguesas.*

Tot i que hi ha aquest moment de decisió, les opcions no són gaire diverses. Per aquest motiu, podem considerar que l'únic destinador aquí són els membres del jurat. Ells els encomanen el menú que hauran de cuinar, amb quins companys i per quantes persones ho hauran de fer.

Un cop establerta la missió i abans d'executar-la, cal adquirir les competències necessàries. Com a part de la fase d'adquisició de competències, s'estableix la missió. Els aspirants ja 'volen', ara necessiten saber i poder. Pel que fa al saber, no hi ha cap mostra d'adquisició dels coneixements necessaris, la qual cosa és interessant, sobretot tenint en compte que, molt sovint, han de cuinar plats que desconeixen o que no han cuinat mai. Cal dir que en alguns moments del programa fan referència al fet que els concursants reben classes de cuina setmanalment entre capítol i capítol. De tota manera, els aspirants, a la prova per equips, veuen el plat i immediatament després ja saben com cuinar-lo. Per poder portar a terme l'acció de cuinar, els aspirants només necessiten anar al camió del proveïdor d'aliments del programa per abastir-se amb tot el necessari.

Durant la *Prueba por equipos* del segon capítol, a Dinópolis, els aspirants participen en un joc que els donarà avantatge per la prova. Repartits per equips, han de trobar les diferents figures en forma de dinosaure amagades per la sorra d'una zona pel parc. Cada figura que recuperen suposa cinc minuts extra per cuinar. Aquest 'joc' forma part de l'adquisició de competències i, tot i que des d'una visió totalment lúdica, s'ho prenen molt seriosament. De manera molt competitiva, els aspirants intenten aconseguir el màxim nombre de dinosaures possibles. El programa, amb aquesta prova, intenta posar en relleu que no deixa de tractar-se de nens, de nens que juguen.

Arriba doncs el moment de l'acció: la preparació del menú. Aquest moment de la prova es pot llegir com un relat de conjunció, on els subjectes han d'aconseguir cuinar el menú complet de la millor manera possible. Cadascun dels equips té el seu espai reservat i, com un grup, els aspirants treballen tots per servir un únic menú.

Ara bé, les tasques dins de cada equip són a títol individual. En algunes ocasions, aquesta és l'elecció de la capitana de l'equip, com al cas de l'Esther:

[*MasterChef Junior*. Capítol 3. Esther fent de capitana]

Ana Luna: *Yo no sé hacer guacamole.*

Pau: *Yo tampoco tengo ni idea de hacer guacamole.*

Esther: *Yo sí, más o menos. Yo lo hago. (...) Quiero que me hagáis caso porque esto lo voy a dirigir bastante bien, ¿vale?*

Esther (veu over): *Lo que dice la capitana va a misa y yo soy la capitana.*

Esther: *Vamos Pau, ponte con los mangos. Aimar, con las patatas... (...) Que cada uno coja un sitio.*

En altres ocasions, les tasques estan dividides individualment de manera externa, pel propi programa. Durant el primer capítol, a la prova per equips, un dels concursants plora, frustrat, al no poder ajudar als seus companys tot i haver acabat les seves tasques:

[*MasterChef Junior*. Capítol 1. Juan plora per no poder ajudar]

Juan (plorant): *Estoy un poco triste porque veo la cola y creo que están siendo demasiado lentos en el emplatado. El problema es que los veo allí y lo peor es que no puedo hacer nada.*

El treball és en grup, però amb tasques individuals. D'aquesta manera, el jurat valora tant l'eficiència personal com la capacitat de treball en grup. També valora, i molt, l'actuació del cap d'equip per saber dirigir al seu equip com un cuiner professional. Els membres del jurat, durant el desenvolupament de la prova, actuen com a adjuvants puntuals, que van passant per les cuines donant consells als equips i al concursants individuals. Solament en la primera prova d'equip, dos dels membres del jurat, en Pepe Rodríguez i en Jordi Cruz, passen a formar part literalment de cadascun dels equips de manera aleatòria, donant consells i ajudant-los a cuinar d'una manera més activa, però sempre des d'una posició de superioritat.

La prova no acaba amb el cuinat del menú: els aspirants s'han d'encarregar també de presentar els plats. Una bona presentació visual és l'únic que poden valorar els espectadors des de casa. Una vegada més, se'ls demana una actuació a nivell de qualsevol cuina professional d'alt nivell.

Un cop cuinat, presentat i servit arriba el moment de les valoracions. Al tenir comensals externs al programa, la prova compta amb dos tipus de valoracions: les dels comensals i les dels membres del jurat. El jurat té tota la potestat de decisió, tot i que, segons ells mateixos afirmen, tenen en compte les opinions dels comensals per decidir. Els comensals es presenten com una figura de no-experts, gent anònima no experta en l'alta cuina que formula 'opinions'. D'aquesta manera, els comentaris són poc elaborats i acostumen a oferir-se preferències diferents:

[*MasterChef Junior*. Capítol 1. Valoracions dels no-experts]

Comensal 1: *El rojo la verdad es que impacta el emplatado, pero la verdad es que yo soy más tradicional... Así que el azul.*

Comensal 2: *Yo me quedo, de sabor, con el equipo azul, me encanta, me parece perfecto.*

Comensal 3: *A mí de los dos, ahora mismo, el rojo es el que me parece más...*

Comensal 4: *Yo estoy indeciso... Yo es que no se... El rojo, el azul... No sé.*

A més de tastar i donar la seva opinió respecte a cadascun dels plats del menú, els comensals fan una petita votació per veure quin equip ha aconseguit un millor menú, en la opinió de clients no experts. Com esmentàvem abans, aquesta votació només serveix de guia per a que el jurat dictamini quin equip mereix guanyar.

Al contrari del que passa amb les valoracions dels comensals, les valoracions del jurat sempre convergeixen. Tots tres estan d'acord i parlen com una única veu. Les valoracions acostumen a centrar-se en el funcionament de l'equip i, més concretament, en la funció desenvolupada pel capità de l'equip. És interessant

observar com els capitans no acostumen a estar a l'altura del que s'esperava d'ells i sovint rebre crítiques negatives:

[*MasterChef Junior*. Capítol 1. Valoracions del jurat respecte les capitanes]
Pepe Rodríguez (a les dues capitanes): *De vosotras dependía la organización, la decisión, la elaboración; es decir, todo. Y sinceramente, no habéis llevado el liderato. Jordi y yo hemos tenido que ayudar en la cocina. Por este motivo tendréis un punto menos que vuestro equipo.*

Com a líders de l'equip, els membres del jurat esperen que siguin resolutius, responsables i que ocupin realment el paper de líder. Al no haver complert les expectatives són sancionats de manera individual, limitant-los a tenir una puntuació més baixa que la resta dels seus companys. El capità de l'equip té més responsabilitat i, en cas de no obtenir un resultat desitjable, ha de carregar amb les conseqüències. A més de l'actuació del capità, el jurat té en compte, a l'hora de valorar, tan el funcionament com a equip com l'actuació individual de cadascun dels integrats. Així, les valoracions apel·len tant al funcionament intern del grup, com a qüestions tècniques. Per exemple, el no haver encertat en la tria de la cocció o per haver comès errors importants a l'hora de preparar els plats.

[*MasterChef Junior*. Capítol 2. Valoració negativa sobre equip i de tècnica]
Pepe Rodríguez (a l'equip vermell): *Ana Luna [capitana de l'equip], yo estoy contento con tu trabajo. Sin embargo, contigo Dani y contigo Jacobo no. No se puede estar emplatando y no ayudar a tus compañeros y estar mirando qué hace el equipo contrario. (...) Un detalle muy bueno, de zorretes: no nos salían las tortillas, hemos hecho revuelto y lo hemos puesto en moldes. Fenomenal, por lo menos salimos del paso. Lo único que es imperdonable es echarle caldo frío a un guiso que ya estaba acabado y que estaba muy rico.*

En aquesta prova, al contrari del que passarà amb la resta, no es parla gaire dels plats, es valora, principalment, que hagin funcionat bé com una cuina professional, tot i que també es troben comentaris superficials cap als plats, del tipus 'estava bo', 'estava ben cuinat' o 'ben presentat'. Quan l'opinió del jurat coincideix amb la dels comensals, s'aprofita el resultat de la votació popular per criticar al pitjor equip. Quan aquesta votació no coincideix amb la dels comensals es justifica mitjançant comentaris que, des de la seva posició de superioritat i poder, mai no es qüestionen.

[*MasterChef Junior*. Capítol 3. Valoració fent referència a la opinió dels comensals]

Eva González: *De los invitados que han probado vuestra comida, 116 han votado positivamente el menú del equipo azul. (...) A pesar de esto, os recuerdo que la decisión de qué equipo gana y qué equipo pierde está en manos del jurado de MasterChef Junior.*

Pepe Rodríguez: *Equipo rojo, equipo azul, habeis superado el reto de llevar un restaurante dentro de Disneyland París. (...) Teniendo en cuenta todo esto y que los comensales se han dejado en el comedor hamburguesas completas, el equipo ganador es... el equipo azul.*

Pel que fa als comentaris positius, acostumen a fer referència al bon treball, és a dir, a l'esforç i a l'aprenentatge que comporta la prova, així com a la valentia d'enfrontar-se a la dificultat dels menús plantejats. A més, es fa referència a la intuïció com quelcom necessari per solucionar situacions ràpida i eficaçment.

Així doncs, en les proves d'equip es valora la opinió i la satisfacció dels 'clients' i si s'ha treballat bé en equip. Però també valora el risc del plat, el fet d'arriscar-se i la dificultat per la que s'opta. Un plat més complicat i més difícil d'elaborar és un plat millor.

[*MasterChef Junior*. Capítol 1. Puntuació *Prueba por equipos*]

Pepe Rodríguez: *Por el riesgo, por la dificultad al utilizar el tipo de arroz y por la creatividad del emplatado... hemos decidido... que el equipo ganador sea... el equipo rojo!*

Com a recompensa del treball realitzat, el jurat atorga una sèrie de punts que s'afegeixen a la classificació general. És important també notar com el jurat sempre es postula com una única veu: sempre estan d'acord perquè són experts que jutgen sobre quelcom objectiu. El fet que tots rebin punts es pot llegir com que, malgrat que un equip ho ha fet millor que l'altre, tots han fet bé i tots han guanyat. Al final de la prova, tots sumen punts al seu rànquing. Tot i així, els aspirants amb menys punts se senten com uns perdedors que no han sabut estar a l'altura i sovint ploren pels resultats.

Finalment, com a compensació igualitària per tots els participants, l'Eva González anuncia un premi del que tothom podrà gaudir. Segons el capítol i la temàtica de la prova els premis consistiran en assistir a un concert del grup musical pel que han cuinat o visitar les instal·lacions del parc temàtic.

Així, les proves per equips són un tipologia de prova important, ja que, tot i no ser les prova més important del programa (com veurem a continuació, ho són les individuals), proposen un sistema de funcionament diferent, simulant una cuina professional, amb dinàmiques de grup i amb uns 'clients' davant dels quals han de respondre amb resultats de qualitat i a temps.

2.2.3.2. *MasterChef Junior*: proves individuals

Com esmentàvem abans, l'altre tipus de proves, les individuals, són les que ocupen la part central del programa. N'hi ha de molts tipus diferents, però les principals són *Caja misteriosa*, *Prueba de eliminació* i la prova de plat lliure. Tot i tenir especificitats

que cal diferenciar, com el fet d'assignar els ingredients o no, les tractarem totes de la mateixa manera, ja que presenten un discurs narratiu gairebé idèntic.

En primer lloc, l'adquisició de competències. Com comentàvem abans, els aspirants reben classes fora del programa. Normalment no es mostra i només s'esmenta superficialment en algun moment. Puntualment sí que es mostren algunes imatges de les classes: es tracta del segon capítol on la prova consisteix en preparar un pastís recobert amb *fondant*. Al tractar-se d'una tècnica de pastisseria molt específica, es mostra com els aspirants han fet una classe de manipulació del *fondant* uns dies abans. El fet de mostrar aquestes imatges remet a la idea que els aspirants no ho han de saber tot sobre cuina. Tot i que la resta del temps es pressuposa que saben cuinar en general i coneixen les tècniques i ingredients més tradicionals, les tècniques més noves no les han de conèixer. Per això ja hi és el programa: per ensenyar-los tècniques més avançades. D'aquesta manera, el programa es presenta com adjuvant durant el procés d'ensenyament-aprenentatge dels participants. Cal destacar, d'altra banda, que els professors que apareixen en aquestes úniques imatges d'aprenentatge no són, en cap cas, els membres del jurat.

Un cop que adquireixen els coneixements, o aquests es pressuposen, necessiten saber què cuinaran. Aquí és on trobem les especificitats de cadascuna de les proves: el jurat els proporciona un o més dels ingredients, o els proporciona tots els ingredients, o els proposa imitar un plat. Al tercer capítol, a una *Caja misteriosa*, el jurat dona als aspirants una caixa amb els únics ingredients que poden utilitzar. A banda d'aquesta limitació, poden fer els plats que vulguin, utilitzant el que vulguin del que hi ha a la caixa. En altres proves, com a la *Prueba de eliminación* del mateix capítol, el jurat dona als aspirants una massa de pasta com a ingredient que, indispensablement, han de fer servir. Una altra variant de la prova individual la trobem al capítol final, on els quatre concursants restants han de triar entre quatre llegums com a ingredient principal. Per tal de repartir els plats s'utilitza el mateix mecanisme que les proves d'equip: tenen preferència d'elecció segons la puntuació acumulada. Finalment, també hi ha una prova individual on se'ls insta a cuinar tots el

mateix conjunt de plats: en un moment determinat han de preparar un tortell de reis, unes galetes de Nadal i una xocolata calenta. En qualsevol cas, el jurat juga el paper de destinador, al proposar el tipus de plat que hauran de cuinar per ells. Alhora ells són, en part, els destinataris del resultat de la prova, ja que seran els que provaran els plats que els concursants preparin.

D'altra banda, cal destacar que hi ha dues proves individuals de creació lliure, de fet la primera i la última del programa, on els aspirants poden cuinar un plat lliure. En aquest cas, el destinador és un actant compartit: els membres del jurat proposen un tema que unifiqui la prova, tot i que el poder de decisió sobre quin plat exacte prepararan recau sobre els participants. Alhora resulta especialment interessant pel nostre estudi fixar-nos en quins temes específics es tria per aquestes dues importants proves. La primera prova que porten a terme els concursants, un cop han aconseguit accedir al programa, té els condicionants següents:

[*MasterChef Junior*. Capítol 1. Presentació prova individual]

Jordi Cruz: *La primera prueba de MasterChef Junior consiste en cocinar un plato típico del sitio donde venís; esa gran receta que siempre habéis visto cocinar a vuestros padres y a vuestros abuelos.*

Aquesta primera prova serveix com a presentació dels concursants, tot utilitzant aquest plat 'heretat' de la seva comunitat per definir una primera identitat dins el programa. Com podem veure per la manera en que es presenta la prova, els concursants es defineixen inicialment a partir de la seva regió d'origen. La importància que es dona a aquest element connecta fàcilment amb el que hem establert al marc teòric: la importància de la identitat col·lectiva respecte a la identitat personal. Alhora, posa de relleu el que assenyalava Lawler sobre com la nostra societat considera la herència biològica i cultural com a element condicionant dels subjectes (2008: 31).

Pel que fa a la prova final, també és significativa respecte al tema de la identitat, però d'una manera encara més literal. Veiem primerament com els membres del jurat presenten les condicions de la prova:

[*MasterChef Junior*. Capítol 4. Presentació prova final]

Pepe Rodríguez (als dos finalistes): *Aspirantes, todos los cocineros del mundo tienen un plato especial; un plato que además de tener un sabor único, tiene algo fundamental: historia. Y esto es lo que os vamos a pedir esta noche: que nos contéis vuestra mejor creación; el plato que mejor os define.*

Samantha Vallejo-Nágera: (...) *Queremos que sea una creación vuestra de principio a fin. Por eso tenéis total libertad para presentarnos vuestro plato.*

Amb aquest plat que els ha de 'definir' se'ls demana directament que els presentin la seva identitat en forma de creació culinària. D'altra banda, sembla donar-se a entendre que, el que els dos concursants prepararan, és una recepta que ja coneixien abans d'iniciar la seva participació en el programa. Per tant, se'ls avaluarà segons els coneixements previs al possible procés d'aprenentatge que han tingut en el programa, en altres paraules, segons el seu talent.

Una vegada establert el plat els aspirants han d'anar al supermercat, un espai reservat al plató, on disposen d'una infinitat d'ingredients per triar. Cada aspirant, amb una cistellet, agafa els ingredients que necessitaran, per fer-ho disposen només de tres minuts. Aquesta limitació temporal forma part de les normes del programa, a més, no poden tornar al supermercat un cop comença la prova. Per compensar, si cap aspirant oblida alguna cosa, pot demanar-la als seus companys. D'aquesta manera, es fomenta el companyonia dins de les proves individuals.

[*MasterChef Junior*. Capítol 1. Presentació i indicacions prèvies a la visita al mercat]

Pepe Rodríguez: *Detrás de esa puerta está la inspiración. Así que, en cuanto se abra la puerta debéis coger una cesta y llenarla con todo lo que necesitéis para hacer ese típico plato principal.*

Samantha: *Pero muy atentos porque solo tendréis tres minutos para hacer la compra. Eso sí, si necesitáis algo se lo podéis pedir a un compañero.*

Amb la visita al supermercat finalitza la part prèvia a la prova, al 'fer' dels aspirants. Amb les ganes i la il·lusió, els aspirants tenien la voluntat, amb l'assignació dels plats i les classes fora del programa han adquirit els coneixements necessaris i, amb la visita al supermercat, ja tenen tot el que necessiten: ja poden fer.

La prova sempre consisteix en preparar una (o més) elaboracions en un temps limitat. El gran rellotge al mig del sostre indica el temps restant, que acostuma a ser molt just per preparar tot de manera correcta. L'eficiència serà un dels atributs que després tindrà en compte el jurat.

En Pepe Rodríguez, en Jordi Cruz i la Samantha Vallejo-Nágera es passegen, per torns, entre les cuines i els aspirants. La intenció és doble: saber què i com estan cuinant i també, si cal, ajudar-los. En primera instància només els pregunten què cuinen i, si estan fent alguna cosa malament, recorden què és exactament el que ells han demanat. És a dir, el primer objectiu del passeig del jurat és recordar el seu poder, el seu doble paper de destinadors (atorgant quin plat han d'elaborar) i de destinataris (en un futur seran els jutges que valoraran el resultat). Un cop recordat als aspirants que no ho estan fent exactament com esperen ells, els membres del jurat aporten suggeriments i comentaris amb to lleuger, però amb la intenció que els nens facin exactament allò que diuen.

[*MasterChef Junior*. Capítol 2. El jurat aconsella durant la prova]

Jordi Cruz: *La citronella crees que va a quedar bien integrada en esa crema?*

Marina: *Creo que sí.*

Jordi Cruz: [fa que no amb el cap]

Marina: *No...?*

Jordi Cruz: *Es un plato muy arriesgado el que propones, eh. Dale la vuelta.*

La Samantha, com la veu més responsable dels adults, aprofita la seva visita als aspirant per, a més de donar consells, recordar que s'ha de reciclar. Fins i tot fa als concursants llençar ampolles de vidre davant d'ella (i de la càmera). A més del reciclatge, la Samantha s'encarrega també de recordar, reiteradament, que l'excedent d'aliments es donarà a menjadors socials. Aquestes aportacions, més que tenir a veure amb la vessant professionalitzadora dels participants, es pot vincular a una lògica de servei públic a la qual respon la cadena on s'emet el programa.

[*MasterChef Junior*. Capítol 1. Recordatori de reciclatge]

Samantha Vallejo-Nágera: *Además vamos a estar muy atentos con el reciclaje del vidrio.*

[*MasterChef Junior*. Capítol 1. Recordatori de reciclatge]

Samantha Vallejo-Nágera: *Reciclad todos los envases de vidrio en el contenedor correspondiente, y no quiero excusas [fent veure que renya]. (...)* Con el reciclado estamos contribuyendo al medio ambiente.

[*MasterChef Junior*. Capítol 2. Recordatori de reciclatge]

Samantha Vallejo-Nágera: *Vamos a estar muy pendientes de que recicléis los envases de vidrio en el contenedor verde. Recordad que reciclando ayudamos a ahorrar energía y a preservar el medio ambiente.*

[*MasterChef Junior*. Capítol 3. Recordatori de reciclatge]

Samantha Vallejo-Nágera: *Como siempre, quiero que todos los tarros de vidrio vayan al contenedor verde.*

[*MasterChef Junior*. Capítol 3. Recordatori de comedores sociales]

Samantha Vallejo-Nágera: *Recordad ser cuidadosos con lo que cogéis, porque los excedentes de comida se donaran a comedores sociales.*

Un cop finalitzat el temps, els aspirants han d'haver aconseguit acabar de cuinar i emplatar la seva proposta, a més d'haver deixat la cuina més o menys neta. Llavors, com si d'un ritual es tractés, un a un o per parelles, apropen la seva elaboració fins al jurat, qui el tasta i fa les valoracions corresponents. En general, les valoracions tendeixen a ser força tècniques: cocció, combinació d'ingredients, ús eficient del temps, etc. Cal esmentar que, en algunes ocasions, quan tècnicament és correcte, però l'aspirant no rep una valoració positiva, és perquè li falta *rock and roll*.

[*MasterChef Junior*. Capítol 3. Valoració negativa]

Jordi Cruz: *Le falta un poquito de...rock and roll. (...) El plato se te ha quedado bonito, pero le falta... le falta eso que un plato digas '¡que bueno está!*

Aquesta manca de d'ànima o de passió, fa referència, de manera molt indirecta, al talent. A l'exemple de la Marina, veiem com, tot i que tècnicament l'elaboració estava bé, no és suficient per al jurat. Davant de la incapacitat d'expressar en paraules què és el que manca al plat, el jurat fa servir paraules abstractes com *rock and roll*, passió o ànima. És a dir, els aspirants han de fer-ho bé tècnicament i, a més a més, tenir quelcom intern i impossible de descriure que faci els seus plats especials.

Aquestes referències al talent del nen són puntuals, de fet, com veurem a continuació, el discurs predominant en aquest programa és el de l'aprenentatge. Així

doncs, el jurat premia la genialitat dels plats. Per exemple, durant la prova final, Mario rep aquest comentari:

[*MasterChef Junior*. Capítol 4. Valoració positiva]

Jordi Cruz: *Buenísima la técnica que has utilizado, la ligazón, como la has hecho, fantástico. Es un plato genial. Está buenísimo. Te felicito* [li somriu].

Just abans d'anunciar el guanyador els membres del jurat fan una última valoració, aquest cop no sobre un plat concret, sinó resumint el pas pel programa dels dos concursants. Aquesta és la valoració que es dedica a Mario, el futur guanyador:

[*MasterChef Junior*. Capítol 4. Valoracions positives abans d'anunciar el guanyador]

Samantha Vallejo-Nágera: *A lo largo del concurso hemos visto una actitud impecable, un orden y disciplina en el trabajo maravilloso, un conocimiento de las técnicas increíble para...* [fa un gest de miniaturització amb el índex i el polze] *un niño como tú. Yo creo que toda España está alucinada con verte tan sereno trabajando, con la variedad de productos que has elaborado. Hoy parecía que estabas bailando con tu olla. Ha sido maravilloso. Te felicito de todo corazón.*

En aquesta valoració final es fa referència a la seva personalitat, els seus coneixements i les seves increïbles capacitats culinàries tot i la seva edat. En altres paraules, bona part del mèrit que se li adjudica va lligat a la seva identitat generacional. Després d'aquesta valoració, quan se l'anuncia guanyador, la decisió sembla evident i irrefutable. Es mereix guanyar completament.

Pel que fa a les valoracions tècniques, són tant positives com negatives. El jurat premia els nens que han adquirit els coneixements necessaris per desenvolupar la prova i sanciona als que no. L'aprenentatge, l'adquisició de coneixements, és doncs un element clau per rebre una bona valoració. A més, es valora molt negativament el

fet que un aspirant rebi un consell per part d'un dels membres del jurat durant la prova i no el segueixi. S'entén que el jurat, des de la seva posició de superioritat, té més experiència i coneixements. Per tant, tot el que diuen s'ha d'acceptar sense qüestionar-ho.

[*MasterChef Junior*. Capítol 3. Valoració tècnica negativa]

Jordi Cruz: *Eres la única que le he dicho 'no va a funcionar' y tenéis que hacer caso, aprender y saber reaccionar... Es la peor elección de corte, la técnica de cocción no es la mejor del mundo para nada y los componentes están por aquí, por allá. Y el plato no da la talla.*

A més de seguir al peu de la lletra els suggeriments del jurat, han de saber administrar el poc temps que els donen de manera molt eficaç. No poden necessitar més temps, però tampoc els en pot sobrar:

[*MasterChef Junior*. Capítol 2. Valoració negativa sobre el temps i l'actitud]

Jordi Cruz: *Daniel, tu trabajo no ha sido sencillo; ha sido escaso. Has hecho una tarta muy pobre y te han sobrado diez minutos que te daban para un zumito, para poner un simple vaso de leche. Hay que ponerle ganas; tu te has rendido. (...) Actitud.*

El jurat considera que el temps atorgat és el just i necessari per cuinar el plat de la prova. D'una banda, els aspirants que tenen temps de sobra és perquè no ho han fet tan bé com podien, és perquè no s'han esforçat i no tenen l'actitud necessària. Si no tenen l'actitud, tampoc tenen el mèrit. Tenien temps de sobra per millorar aquest o l'altre detall. D'altra banda, si els manca temps és per una organització temporal poc efectiva. Si els aspirants es justifiquen dient que com no ho havien fet abans han tardat més del que es pensaven, el jurat respon amb un: ho has de saber fer.

Un altre aspecte que valoren positiva o negativament segons el cas és el nivell de risc del plat presentat. Està bé que els aspirants s'arrisquin, que cuinin coses que no

havien cuinat mai abans, que provin noves combinacions d'ingredients o formes de presentar. Però només quan el resultat és espectacular es premia el risc:

[*MasterChef Junior*. Capítol 3. Puntuació]

Pepe Rodríguez: *Por atrevimiento, ...por ejecución ...y por hacer una interpretación de la cocina japo-cañí en toda regla y se lleva los seis puntos... Esther!*

Així doncs, es recompensa el arriscar-se si va acompanyat d'una genialitat que ha permès portar el plat a un bon desenllaç. Ara bé, de manera contrària, si el resultat no és excel·lent, el risc no es justifica i els recorden que han de cuinar allò que saben fer, perquè el més important, al final, només és que el plat tingui bon sabor. Com sabem, aquests tipus de *reality shows* que estem analitzant giren al voltant de la il·lustració de decisions bones i beneficioses (Redden, 2008: 129). Però les decisions que els concursants prenen a l'hora de cuinar, en el cas de *MasterChef Junior*, només arribaran a bon port si estan guiades per la genialitat intrínseca que ha de tenir el participant, és a dir, pel seu talent.

Perquè un plat estigui valorat com dels millors, en primer lloc doncs, ha de tenir bon sabor. A més, ha de tenir una bona presentació i els aspirants han d'haver seguit els consells del jurat. Si s'han arriscat millor. Si hi han posat *rock and roll*, millor encara.

Després d'haver provat tots els plats arriba el moment de les puntuacions. La decisió no sembla molt difícil de prendre: el jurat es pren uns deu segons per deliberar, seguits de cinc més amb una mirada intensa sobre els concursants amb l'objectiu de crear tensió. Després, van anunciant els millors plats, tot recordant les aptituds que ha de tenir un bon xef:

[*MasterChef Junior*. Capítol 1. Puntuació primera prova]

Samantha Vallejo-Nágera: *El tercer plato que más nos ha sorprendido... por su sabor... por su textura... y que se va a llevar dos puntos... es el de... Mario.*

Jordi Cruz: *Porque nos ha demostrado que sabe aprender, algo difícil, que son los platos de la memoria y los platos del cariño... El segundo mejor plato de esta prueba y que se llevará cuatro puntazos... es el de... Pau.*

Pepe Rodríguez: *Por su sabor, porque parece que lo ha cocinado un mayor, el mejor plato de este reto creativo... y el que se lleva la máxima puntuación... seis puntos... ha sido el de... Mario!*

En aquest exemple podem veure que per guanyar les proves i, a la llarga el concurs, cal ser capaç de sorprendre als membres del jurat, però que el resultat sigui un bon plat. A més a més, cal saber aprendre i fer plats difícils. Cal dir també que en les valoracions i les puntuacions sovint es fa referència a la seva identitat generacional, però sobretot s'insisteix en aquest element durant el transcurs de les proves. Per exemple, quan el jurat passa a veure els concursants, sovint fa broma sobre la seva altura del tipus "dónde está Noa? Ah! No te había visto, como eres tan pequeña...". Paral·lelament, la seva curta edat en relació a les seves capacitats és motiu de sorpresa i de reconeixement de mèrit.

Els millors plats són recompensats amb més punts, però cap aspirant queda sense punts. És a dir, tots són recompensats. A més, després de la prova d'eliminació, quatre concursants abandonen el programa, així que, en aquesta prova, la recompensa per als millors és major: continuen en el concurs. Per als nens que són eliminats també hi ha recompensa per haver arribat fins allà. L'Eva González els dóna diferents regals que acostumen a ser dispositius electrònics (tauletes, telèfons mòbils, etc).

2.2.3.3. *MasterChef Junior*: altres microrelats

Com hem explicat abans, les proves individuals són les que més presència tenen durant el programa. És important destacar també dues proves amb certes particularitats: *Prueba de habilidad* i la prova per parelles. La *Prueba de habilidad* és de caràcter individual i es porta a terme a plató, però amb la diferència que no s'ha de cuinar un plat sencer. En una de les proves han d'expressar el màxim de taronges possibles en el temps que els estableixen, en una altra cal identificar els vint ingredients d'una pizza, també han de muntar nata més ràpid que els seus companys o cuinar la carn en els tres punts de cocció. Aquestes proves són d'una durada més curta en comparació als altres tipus de proves i, a més, la puntuació és aparentment objectiva: guanya l'aspirant amb més mil·límetres de suc, el que hagi identificat més ingredients o el que hagi muntat més la seva nata. Per comprovar-ho, posen els bols amb nata damunt dels caps dels membres del jurat per veure quina tarda més en caure. Més enllà del to lúdic que presenten aquestes proves, funcionen de manera semblant a les proves individuals.

Una de les particularitats més importants d'aquestes proves és que sovint compten amb un altre expert invitat. Per exemple, en la prova dels tres punts de la carn es convida a un carnisser expert que ensenya, els concursants a tallar filet de vedella, de manera *express*. En la prova d'identificar els ingredients de la pizza, l'encarregat de preparar-la ha sigut Dani García, xef amb dues estrelles Michelin. Aquests xefs convidats també tenen poder de decisió a l'hora d'atorgar les puntuacions, pràcticament al mateix nivell que els membres del jurat usuals. Aquests experts, igual que el jurat, són presentats com a models a seguir per als concursants i han de seguir els seus consells si, en un futur, volen triomfar.

Una altra prova que es pot entendre ni com proves individuals ni com proves d'equip, és la prova per parelles. Es tracta d'una prova amb característiques de les dues i només té lloc una vegada en tot el programa. La prova, que es duu a terme a plató, consisteix en cuinar un plat per parelles. L'assignació de les parelles i part del plat a

cuinar es fa per part del jurat: es van fent parelles entre el primer concursant de la classificació amb l'últim classificat, el segon amb el penúltim, etc. I els membres del jurat, com si es tractés d'una *Caja misteriosa*, els deixen triar entre dos ingredients principals: hauran d'utilitzar un d'ells obligatòriament. És a dir, igual que a les proves individuals, la competència per actuar l'atorguen els membres del jurat. Els dos aspirants treballen junts i, com a les proves per equips, han de col·laborar, ja que els dos guanyaran o perdran junts. La particularitat és que treballen sobre el mateix plat però no alhora, ho fan per torns. Una vegada més, com a les proves per equips, existeix una gran divisió de tasques.

2.2.3.4. *MasterChef Junior*: macrorelats

Fins ara, hem vist com cadascuna de les proves de *MasterChef Junior* es pot entendre com un relat per sí mateix, el subjecte (guanyador de la prova) aconsegueix l'objecte (guanyar la prova) mitjançant l'ajuda dels seus companys i/o dels membres del jurat, qui alhora és destinatari i destinador. Ara bé, si considerem totes les proves en conjunt, podem descobrir el macrorelat que presenta el programa. El subjecte d'aquest relat és Mario, l'aspirant que acaba guanyant el títol de *MasterChef Junior España* i l'objectiu principal és guanyar el programa. Per fer-ho ha de passar per una sèrie de proves que li aportaran coneixements i competències per poder actuar en la gran prova final. Aquesta darrera prova és entre dos aspirants i, a més del resultat final, el jurat afirma valorar també tot el procés durant el programa. De fet, aquest és l'argument principal per, al quart capítol, fer passar automàticament a la concursant que s'enfrontarà a Mario a la final:

[*MasterChef Junior*. Capítol 4. Puntuació primera prova]

Pepe Rodríguez: *Habéis cocinado como auténticos chefs profesionales, sin embargo solo uno de vosotros pasará directamente a la gran prueba de la final. Porque se ha superado... Porque no ha dejado que los problemas impidan sacar su plato... y porque la evolución que ha tenido en MasterChef Junior ha sido increíble... Ana Luna!*

La última prova es pot entendre com una entrada a l'elit (temporal) dels dos aspirants. La cuina és més gran i els aspirants porten una jaqueta de xef en comptes d'un davantal. Participar en la prova final és la gran recompensa per haver superat totes les proves amb èxit i, metafòricament, els deixen entrar als dos al món professional. El que millor ho faci s'hi podrà quedar.

[*MasterChef Junior*. Capítol 1. Presentació final]

Pepe Rodríguez: *Hoy termina un viaje que comenzó hace tres paradas y en el que habéis aprendido mucho sobre cocina: nuevos sabores, productos, incluso técnicas. Pero además habéis conocido nuevos amigos, habéis aprendido a trabajar en equipo; y lo más importante, habéis descubierto un secreto... [somriu] que me encanta comerme las cabezas de las gambas.*

Jordi Cruz: *Os hemos visto cocinar grandes platos siendo vosotros muy pequeños. Sois jóvenes pero habéis demostrado pasión por convertirlos en chefs de primera. Sois el futuro de nuestra cocina. Quizás, las próximas estrellas Michelin. Por eso, aunque esta aventura termina aquí, tenéis que seguir aprendiendo y disfrutando de la cocina.*

Samantha Vallejo-Nágera: *Ana Luna, Mario, esta es la última vez que vais a cocinar en las cocinas de MasterChef Junior. Es la última oportunidad que tenéis para demostrarnos que sois uno de los nuestros. No lo desperdiciéis.*

Durant les diferents proves, Mario va aprenent i practicant les diferents tècniques de cocció, a treballar en un equip de cuina i a mantenir l'espai de treball endreçat. A més, el sistema de puntuació, tot i que el posin a zero al principi de cada capítol, potencia que els concursants que prevalen són aquells que ho han fet millor en conjunt, és a dir, en certa manera s'està premiant la genialitat demostrada des de l'inici.

Segons les valoracions, l'aspirant a xef idoni ha de, en primer lloc, preparar plats que estiguin bons i, en segon terme, que siguin atractius a la vista i que la tècnica de cuinat hagi estat adequada. Ara bé, tot això no té importància per si sol, ja que, a més a més, els plats han de tenir *rock and roll*. D'aquesta manera, tot i que el discurs de l'esforç i de l'aprenentatge està molt palès a totes les proves, s'entén que *MasterChef Junior* vehicula un discurs sobre la necessitat imperiosa de tenir talent innat per triomfar.

Els relats que es proposen són tots de conjunció. En cap cas, Mario necessita trobar, perdre o no tenir quelcom. Tot el que necessita és tenir: tenir coneixements i competències per actuar, tenir bones valoracions i tenir més punts que cap altre. Cal dir que aquesta 'ànima' que han de tenir els aspirants no és quelcom que es pugui adquirir: és la clau de l'èxit i es té o no es té.

3. Fases de l'heroi

Cadascun dels tres *talent shows* analitzats fan servir diferents mecanismes per construir una identitat d'èxit professional específica. En tots tres casos, els participants han de superar una sèrie de proves o microrelats fins aconseguir el gran premi final. Els diferents relats que proposen els programes es poden encabir dins del relat canònic, dins de les tres fases de l'heroi: prova qualificant, prova decisiva i recompensa. L'objectiu d'aquest apartat és assenyalar quin és aquest discurs canònic i veure com cadascuna de les proves es pot encabir en alguna de les fases heroiques.

En primer lloc, cal destacar la diferència estructural dels tres programes. *La Voz Kids*, amb tres tipus de proves diferents —*Audiciones a ciegas*, *Las batallas* i la final— proposa una estructura de funcionament diferent: els tres *coaches* trien a un participant, un *coach* tria entre tres dels seus concursants, el públic tria qui guanya, etc. *Tu Cara Me Suena Mini*, tot i fer servir una estructura similar, suposa el cas contrari. Tots els seus capítols es guien per l'estructura següent: *pulsador*, assaig,

clonador, actuació, valoració i puntuació, on finalment els membres del jurat reparteixen punts entre els participants. I a mig camí es troba *MasterChef Junior*. Mentre que hi ha una varietat considerable de proves diferents —*Caja misteriosa*, prova d'habilitat, *Prueba por equipos*, etc.—, la gran majoria comparteixen un funcionament anàleg i, al final, el jurat atorga els punts per ordre de bon resultat. Tot i així, i com veurem a continuació, tots tres *talent shows* segueixen, en major o menor mesura, el relat canònic.

3.1. Prova qualificant

La primera de les proves de l'heroi és la prova qualificant. És el moment on el subjecte adquireix les competències necessàries per poder dur a terme l'acció: voler, saber i poder (fer). És el moment on prenen especial importància l'adjuvant i el destinador.

A *La Voz Kids*, la prova qualificant es produeix només al microrelat de *Las Batallas*. Els *coaches* i els assessors assagen la cançó amb cadascun dels seus grups. En primer lloc, fan una classe de cant on els participants reben consells i suggeriments de millora allà on no han estat perfectes. Després hi ha un assaig general a plató, on els tres concursants aprofiten per practicar el ball. Cal esmentar que, tant a les *Audiciones a ciegas*, com a la gala final, no hi ha cap mena de mostra de la prova qualificant. És a dir, és lògic pensar que han assajat i practicat la cançó abans, però ni es mostra ni es fa cap mena de referència. Ara bé, considerant el macrorelat de *La Voz Kids* es pot entendre que les dues primeres fases són el moment d'adquisició de competències per a l'actuació a la gala final. Els participants, sense cap mena o molt poca experiència en els escenaris, poden practicar i aprendre a fer-ho cada cop millor. Com hem explicat abans, l'evolució dels participants és gairebé inexistent: com nens amb talent, ja ho fan bé ells sols.

A *Tu Cara Me Suena Mini*, la prova qualificant sí és present a tots els capítols i es divideix en tres parts: *el pulsador*, l'assaig i la clonació. Les competències voler,

saber i poder, s'adquireixen d'una en una en cada moment. Amb *el pulsador*, volen imitar l'artista que els assignen; amb l'assaig adquireixen el 'saber' i amb la clonació el 'poder' imitar ja que, per *Tu Cara Me Suenas Mini* la semblança física és requisit indispensable per poder portar a terme l'actuació. *El pulsador* i *el clonador* són moments on el subjecte no té poder de decisió: algú altre l'hi designa a qui ha d'imitar i el transforma físicament. L'assaig, com ja hem comentat abans, té una duració curta i està orientat de manera lúdica, fent acudits i només amb un dels tres professors. Tot això junt propicia un discurs on l'adquisició de competències és quelcom senzill. El participant s'ha deixat 'fer' per altres (*pulsador* i *clonador*) i assistint a una classe ben curta on es dedicaran a jugar més que a estudiar de manera efectiva. L'altra manera de plantejar-ho és pensar que els participants, en realitat, no necessiten adquirir cap competència, perquè ja ho tenen innat com a joves amb talent que són. El mostrar la prova qualificant és només una excusa per mantenir una estructura de relat canònic que propicia discursos més meritocràtics: ha guanyat, s'ho mereix perquè ha adquirit les competències necessàries de manera efectiva.

Pel que fa a *MasterChef Junior*, la prova qualificant es pressuposa però no es mostra. Durant el programa, es fa referència a unes classes setmanals en què participen els aspirants. Com ja hem explicat a l'apartat anterior, només hi ha una prova que, pel tipus de material que han de fer servir, es mostren imatges d'aquestes classes per justificar que sí han adquirit els coneixements al respecte. També hi ha prova qualificant quan els membres del jurat fan algun suggeriment de millora dels plats. En algunes ocasions, fins i tot fan de professors davant de tots els aspirants i cuinen alguna cosa perquè ho vegin. Un exemple es produeix en el capítol tres, quan en Jordi Cruz agafa un tros de formatge parmesà i els ensenya a tots una manera ràpida i deliciosa d'afegir condiment als plats.

Des d'un punt de vista més general, considerant el macrorelat que proposen els *talent shows*, es podrien considerar totes les proves prèvies a la prova final com el moment d'adquisició de competències. Si recordem el relat d'en Mario, el seu

objecte de valor és guanyar el programa, la qual cosa es decideix durant la darrera prova. D'aquesta manera, s'entén que les proves anteriors són moments que van aportant coneixements al futur guanyador. L'aspirant amb més coneixements serà el que obtingui la recompensa final. Els aspirants arriben al programa 'volent' ser cuiners professionals, el programa els facilita la possibilitat de 'poder' ser-ho i, mitjançant les diferents proves, van afegint 'saber'.

3.2. Prova decisiva

La segona de les proves de l'heroi és la prova decisiva, és a dir, quan es porta a terme l'acció. És el cantar, imitar o cuinar dels nostres programes. És aquell moment en què s'executa l'acció.

A *La Voz Kids*, és cadascuna de les actuacions que realitzen. En cada prova, les característiques de l'actuació són diferents. A les *Audiciones a ciegas*, els concursants actuen de destinadors al tenir tot el poder de decisió en quant a la cançó que interpretaran. A més, aquesta prova es individual, és a dir, els concursants tenen al seu abast totes les competències per 'fer'. Durant *Las batallas* la cosa canvia. En primer lloc, són els *coaches* els qui decideixen tant els integrants de cada grup com la cançó que interpretaran. El jurat és aquí destinatari i destinador, ja que els participants formen part del seu equip. Aquesta actuació té la particularitat de no ser individual: els concursants canten en grups de tres. La qual cosa fomenta la col·laboració entre ells per aconseguir un bon resultat global, però alhora és un espai de treball individual. Els tres participants treballen junts, però alhora són rivals, ja que només un d'ells guanyarà la batalla. De la mateixa manera que a les *Audiciones a ciegas*, els *coaches* són destinadors i destinataris. A *Las batallas*, a més de triar la cançó també creen el grup, és a dir, tenen tot el poder de decisió de les condicions de la prova.

Pel que fa a la gala final, en algun moment del capítol anterior es comenta superficialment que els participants podran triar les cançons a interpretar, però no

queda massa clar i, durant la gala final, no s'esmenta en cap moment. Els finalistes actuen diferents vegades, de manera individual i amb el seu *coach*. Aquest programa és un moment d'accés temporal a l'elit per als aspirants. El fet de cantar amb els seus *coaches* és una prova de foc de si mereixen o no quedar-se en aquesta posició. A més, el programa final es pot llegir en clau de recompensa, com a premi per haver arribat tant lluny, per estar entre els nous millors.

A *Tu Cara Me Suena Mini* el moment de l'actuació no pot començar fins que el participant i el seu acompanyant estan vestits, maquillats i pentinats com els cantants que han d'imitar. Els acompanyants ajuden als participants a realitzar l'actuació, al tenir més experiència que ells. Tots els programes tenen una estructura anàloga i sempre són els mateixos tipus d'actuacions. Cal recordar, però, els dos episodis en que els concursants actuen en solitari.

Pel que fa a *MasterChef Junior*, sí que trobem diferents proves amb diferents funcionaments. Per una banda estan les proves per equips: els aspirants han de treballar junts per obtenir un únic resultat amb una recompensa a compartir. D'altra banda, a les proves individuals, els concursants han de cuinar un plat per ells mateixos i la recompensa només és una, per tant, els altres aspirants actuen com a rivals. En els dos casos, el jurat fa alhora de destinador, destinatari i adjuvant. En les proves per equips, els companys de grup fan també d'adjuvants. La prova final del quart capítol és, com passava a *La Voz Kids*, una mena de simulació professional. Una prova decisiva per veure quin dels dos aspirants mereix més fer-se amb el títol de *MasterChef Junior*.

3.3. Recompensa

Per últim, la tercera de les proves de l'heroi és la recompensa o sanció. És el moment on el destinador pren protagonisme i recompensa de manera positiva o negativa al subjecte en relació a la prova decisiva. En tots tres programes hi ha un moment de valoració de la prova decisiva. Les valoracions és un moment clau

perquè és quan es legitima la identitat laboral com a identitat prioritària, sobretot dels participants que van superant prova rere prova.

A *La Voz Kids* els participants són valorats després de cada actuació. Com ja hem vist abans, les valoracions són ambigües: en alguns casos valoren negativament la falta de tècnica i en altres ho consideren un bon incentiu per millorar. Els concursants han de cantar bé, tenir sentiment i, per poder arribar lluny en el programa, a més a més, han de tenir quelcom intern i innat que els faci brillar damunt l'escenari. El premi més immediat és passar a la següent prova, continuar una prova més al programa, però com a premi material només n'hi ha un: el premi final del guanyador del concurs, és a dir, els 10.000 euros per una beca d'estudis. Les sancions només les reben els participants al no passar la prova i ser eliminats.

Pel que fa a *Tu Cara Me Suenas Mini*, també hi ha valoracions després de cada actuació, on se'ls recompensa per la feina que sempre està ben feta i per haver-se enfrontat a actuacions tant complicades. Al final del programa, amb la repartició de punts, hi ha una recompensa més repartida entre els participants, afegint-se la puntuació a la classificació general. Pel que fa als premis, n'hi ha de dos tipus: els premis del final de gala que rep el guanyador d'aquella gala concreta i que acostumen ser instruments musicals; i el gran premi final que, com a *La Voz Kids*, és una suculent beca d'estudis. Les sancions no arriben fins als dos últims capítols, quan a la semifinal queden fora de concurs quatre participants i, quan durant la final, tres de les quatre finalistes no guanyen el gran premi.

Per últim, a *MasterChef Junior*, les valoracions després de cada plat són més dures i serioses que en els dos *talent shows* anteriors. Els feliciten i els critiquen per no arribar al nivell requerit gairebé a parts iguals. Com hem vist abans, el jurat és bastant estricte en quant als resultats que reclamen, però, per contra, en aquest programa és on trobem major quantitat de premis. Els aspirants amb més punts al final del programa aconseguixen quedar-se una setmana més al concurs. Els que són eliminats, són sancionats per no estar al nivell dels altres, però abans de marxar

obtenen uns quants regals: un regal personalitzat (una càmera, una tauleta, un *smartphone*), una subscripció a l'escola *online* del programa, un trofeu i un joc de taula. A més, en tots els programes, els aspirants d'aquell capítol fan una excursió especial, com quan van al cinema tots plegats. Els guanyadors de la primera prova del programa són recompensats sent els capitans dels equips de la següent prova. Finalment hi ha el gran premi que només Mario aconsegueix: el títol del primer *MasterChef Junior* d'Espanya i, novament, un beca d'estudis.

4. Anàlisi de l'enunciació

Fins ara hem portat a terme l'anàlisi de l'enunciat. En aquest punt passarem a centrar-nos en l'enunciació, és a dir, el 'com' aquests programes narren els seus discursos. Al tractar-se de programes televisius, analitzar el 'com' serà veure quines estratègies audiovisuals es fan servir, és a dir, com a partir de les imatges i l'àudio es relata la narració dels subjectes.

Com ja hem explicat a l'apartat de metodologia, l'anàlisi de l'enunciació permet posar de relleu la manera de narrar que fan servir els programes. En relació a aquesta anàlisi, només ens fixarem en aquells trets enunciatius que aporten quelcom en la construcció identitària, dins els programes, dels personatges principals. Aquests trets que destacarem es poden dividir en quatre grans temes: presentació de l'espai, presentació dels personatges, posició dels personatges en l'espai i les especificitats de la final. Aquesta aproximació ens permetrà percebre quins elements van a favor o en contra dels discursos que hem detectat amb l'anàlisi de l'enunciat.

Comencem, doncs, parlant de com són presentats audiovisualment els espais narratius. Cal apuntar, abans de res, que l'espai narratiu central dels tres programes és el plató principal. D'una banda, a *MasterChef Junior*, aquest espai principal pren la forma d'una cuina. Però no una cuina qualsevol com la que una persona de classe baixa o mitja baixa podria tenir a casa seva, sinó una cuina de luxe, amb grans marbres i terres de parquet clar. És un ambient professional que resulta ser el mateix

per la versió adulta amb petites variacions significatives. Aquestes variacions fan referència a una certa infantilització de l'espai, amb la introducció d'una gran varietat de colors cridaners i, segons la prova, modificacions temàtiques d'estil infantil amb decorats temàtics. Alhora, aquest espai, al que els concursants han volgut i han aconseguit accedir, es presenta com un espai màgic, de somni i de joc, a través a la utilització d'una banda sonora pertanyent a pel·lícules de fantasia i d'animació infantil, com per exemple *Ratatouille* (2007) o la saga *Harry Potter* (2001-2011).

D'altra banda, tant a *Tu Cara Me Suena Mini* com a *La Voz Kids*, aquest espai està creat partint d'un mateix concepte central: l'escenari. El plató, doncs, funciona com un escenari, amb un espai central on tindran lloc les actuacions dels concursants i un gran espai reservat al públic. Aquest concepte va completament acord amb l'objectiu del programa de cercar talents en el món de l'espectacle. Si el plató de *Tu Cara Me Suena Mini* pren més la idea del que podria ser un teatre, el de *La Voz Kids* pretén emular un espectacle musical o un concert en directe. Igual que passava amb el plató de *MasterChef Junior*, es presenten com espais professionals que són exactament els mateixos en els que havien participats els concursants de la versió adulta, aquesta vegada sense variacions. El fet que sigui el mateix espai que la versió adulta sembla suposar un atractiu per als joves concursants.

Pel que fa a *La Voz Kids*, també cal comentar que, en cada una de les tres fases en què s'estructura el programa, el plató-escenari varia de forma significativa. La composició que pren durant *Las batallas* ja l'hem mencionat durant l'anàlisi de l'enunciat: s'adapta en forma de quadrilàter de lluita on els participants hauran de batre's en duel. Junt amb tota la terminologia bèl·lica que s'utilitza durant aquesta fase, la composició de l'espai ajuda a construir un discurs que podríem resumir de la manera següent: 'aconseguir el teu somni és una batalla en la que cal vèncer en combat a tots els rivals'.

Mentre el plató de *Tu Cara Me Suena Mini* es manté estable durant tots les programes, a *MasterChef Junior* es produeixen variacions segons la prova, com hem

mentonat, adoptant diverses temàtiques més aviat infantils. Un bon exemple es produeix en l'última prova del segon capítol, on l'espai del mercat és transformat en una espècie de paradís de les llaminadures. També hem explicat que durant les proves d'equip s'abandona el plató habitual per traslladar l'acció a un exterior. Aquestes proves d'exterior tenen lloc en espais que podríem considerar, certament, de temàtica infantil: un parc d'Albacete, el part temàtic dedicat a dinosaures Dinópolis i Disneyland París. Durant el capítol final, la primera prova, tot i no ser en equips, també té lloc en un exterior: en aquest cas es tracta del zoològic Faunia de Madrid. Aquesta infantilització dels espais recorda constantment a l'espectador que els concursants són infants.

Passem ara al següent punt d'interès respecte l'anàlisi de l'enunciació: la presentació dels personatges. Aquesta presentació, igual que hem vist que passa en la presentació de l'espai, es produeix de manera força semblant entre *Tu Cara Me Suena* i *La Voz Kids*. En canvi a *MasterChef Junior* és molt diferent.

En els dos primers programes se'ns presenten els concursants un a un, de manera individual, mentre que al *talent show* de cuina se'ns presenten de manera més general a partir de les imatges del càsting. És allà on comencem a conèixer els noms, les edats i el lloc d'origen dels concursants, així com la seva personalitat i les seves habilitats culinàries. Ara bé, se'ns torna a presentar als aspirants d'aquest programa en cada episodi a partir de la careta d'inici, on els veiem saltar en un llit elàstic jugant amb diversos aliments. En aquesta careta també hi apareixen els membres del jurat, vestits amb una mena d'uniforme de cuina. Els concursants hi són clarament presentats com nens que van al programa a jugar, mentre que el jurat està format per experts que els han de posar a prova. Amb aquests títols introductoris del programa se segueix treballant la idea de màgia i joc que ja trobàvem en la posada en escena del plató de *MasterChef Junior*. En aquest concurs hi ha una altra figura destacada, a part dels concursants i dels membres del jurat, que resulta interessant la manera en la que se la presenta. Aquesta tercera figura són els plats que preparen els concursants i que ofereixen al jurat. Els plats

són presentats amb un llenguatge audiovisual que els equipara amb obres d'art: són obres culinàries a admirar.

Pel que fa a *Tu Cara Me Suena Mini*, s'introdueixen els concursants individualment, a través d'un vídeo de presentació de cadascun d'ells. En aquest vídeo s'ensenya la seva casa, els seus familiars, l'escola i les seves aficions, sempre relacionades amb el món de la música i l'espectacle. Per exemple, s'explica com a Samuel li encanta disfressar-se, com Nayra canta coples amb la seva àvia o com Abril forma part d'un grup musical amb el seu pare. Se'ns presenta als concursants com a nens normals, sociables, educats, amables, que aprenen ràpid, tenen molts amics, són bons estudiants, tenen una bona relació familiar... Cap d'ells és conflictiu. A més a més, els familiars sempre són molt conscients del talent del concursant i tenen la voluntat de compartir amb el públic lo bé que ho fan, a fi que també en puguin gaudir. Però per sobre de tot això, es presenta als concursants com a infants: les imatges que se'ns mostren durant aquest muntatge audiovisual són, bàsicament, dels nens fent coses de nens.

A *La Voz Kids* també es presenta als concursants mitjançant un breu muntatge. Però en aquest cas la presentació tendeix a fixar-se menys en la seva identitat generacional i molt més en la seva relació amb la música. Això permet construir, no la seva identitat laboral, però sí els arguments per la seva possible validació. Així, sobre la veu *over* dels concursants formulant diverses narracions autobiogràfiques, se'ns mostren fotografies i vídeos explicant la seva relació amb la música.

D'altra banda, a *MasterChef Junior*, el més semblant aquest muntatge audiovisual sobre els concursants el podem trobar només a l'última prova de l'últim programa, és a dir, a la final. A l'inici d'aquesta prova definitiva es presenta als dos finalistes un a un, a partir d'un vídeo. Ara bé, aquest vídeo no fa referència al seu estat previ a l'accés al programa, com es donava en els altres dos *talent shows*, sinó al seu pas pel programa. Així doncs, se'ns mostren els seus millors plats, les bones valoracions que han anat rebent i les reaccions més divertides. Aparentment es vol mostrar la

seva evolució dins el concurs. Cal destacar que aquest mateix muntatge, però només el del guanyador, torna a emetre's just abans de concloure el programa, a mena de títol de crèdits.

En relació a la presentació dels concursants també resulta interessant notar els rètols que s'utilitzen en els tres programes per indicar a l'audiència la identitat de cada un d'ells. Tant a *MasterChef Junior* com a *La Voz Kids*, aquests rètols s'utilitzen durant les intervencions directes a càmera dels concursants, en un mecanisme a mode de confessional, on els concursants van explicant les seves opinions i experiències en el programa. Els rètols d'aquests dos concursos inclouen el nom del concursant, així com la seva edat i lloc d'origen. En canvi, a *Tu Cara Me Suena Mini*, aquests rètols són significativament diferents: només s'utilitzen a l'inici de les actuacions i inclouen els noms del concursant i de l'acompanyant, així com el nom de l'imitat i la cançó que està sent interpretada.

Recapitem el que hem comentat fins el moment. Respecte la presentació que es fa dels espais on tindrà lloc l'acció dels programes, podem destacar que es tracten d'ambients professionals i que, només en el cas de *MasterChef Junior*, aquesta idea conviu amb certa infantilització. Pel que fa a la presentació dels concursants, els de *La Voz Kids* són els que es presenten menys com nens, mentre que a *Tu Cara Me Suena Mini* i *MasterChef Junior* es dona molta importància a la seva identitat generacional. A més a més, cal recordar que en els dos concursos dedicats al món de l'espectacle, audiovisualment també es dona molta importància a la seva relació amb aquest àmbit.

Veiem ara com funciona la interacció entre els dos elements que hem tractat fins ara: l'espai i els personatges. Així doncs, ens fixarem en la posició dels personatges en l'espai. Com ja s'ha mencionat, a *Tu Cara Me Suena* i a *La Voz Kids* hi ha un espai reservat pel públic i un espai dedicat a les actuacions dels concursants. Però és interessant adonar-se de la posició privilegiada en la que es situa als membres del jurat: just davant d'on tindran lloc les actuacions, a primera fila. Aquesta col·locació

ens diu que el primer públic al que es dirigeixen les actuacions, el públic més destacat que les ha de rebre, són els membres del jurat. El públic del plató es situa darrere d'aquestes figures, conformant un receptor de segon nivell, d'importància menor, gairebé accidental. Amb tot plegat s'explica que al públic a que els concursants han d'acontentar són els experts del jurat i no a l'audiència en general.

En relació a *La Voz Kids* també resulta interessant fixar-nos en la cadira on seuen els *coaches*: una gran butaca vermella, a mode de tron reial, que remarca el seu poder i la seva superioritat. Respecte *Tu Cara Me Suena* podem destacar el lloc on es produeix l'entrevista prèvia a l'actuació. Consisteix en un petit plató que representa estar darrere i sota l'escenari. Així es construeix la idea que l'entrevista té lloc rere bambolines, perquè qui ha de presentar-se davant el públic no és el concursant 'real', sinó el concursant amb la nova identitat que ha adoptat.

A *MasterChef Junior* no hi ha públic a plató. Per tant, s'accentua la idea de jurat com a primer i, pràcticament, únic receptor de les actuacions dels concursants. L'audiència general és gairebé un espectador *voyeur* de l'acció que té lloc en el programa i de la qual no en pot gaudir mai plenament, ja que no pot degustar els plats que porten a terme els concursants. Sobre la col·locació dels personatges en aquest programa també podem explicar que acostuma a prendre la idea d'una classe, amb els membres del jurat com a professors i els concursants com alumnes davant seu. També cal destacar que els membres del jurat es situen en una tarima que posa en escena el seu poder i la seva superioritat, igual que ho feien les grans butaques de *La Voz Kids*.

En els dos *talent shows* que sí hi ha públic es permet utilitzar un mecanisme narratiu de muntatge interessant. Consisteix en fer contraplans dels familiars del concursant que està actuant. Aquest contraplà recorda constantment que els concursants són nens, que fins i tot actuant no es poden separar dels seus pares. Paral·lelament, s'introdueixen uns contraplans de les cares de reacció dels membres del jurat, la majoria de vegades amb expressions de sorpresa. Aquest mecanisme fomenta el

discurs que els concursants compten amb unes habilitats extraordinàries que fins i tot sorprenen a l'experimentat jurat.

També respecte al muntatge és interessant fer un incís pel que fa als moments de recompensa de cada programa, sigui per fer el repartiment de punts o per la comunicació dels resultats de la prova. A *Tu Cara Me Suena Mini* aquest moment no s'allarga gens: els resultats a comunicar estan molt clars per part dels membres del jurat. Això també es dona a *MasterChef Junior*: els membres del jurat estan d'acord i no necessiten gaire temps per deliberar, tot i que sí es dilata el moment de la comunicació pública dels resultats, tot augmentat les expectatives, la tensió i l'emoció del moment. Finalment, *La Voz Kids* és radicalment diferent. En aquest programa es dilata excessivament el moment de deliberació i comunicació dels resultats. Ara bé, aquesta tardança en cap cas es concep deguda a la subjectivitat de la decisió, sinó en relació a la dificultat de prendre-la a causa del gran talent que tenen tots els concursants. Tot i la prolongació del moment, l'opinió dels membres del jurat es presenta com la única que importa i la seva decisió es irrefutable i irrevocable.

Per acabar, falta comentar les especificitats que tenen lloc durant la gala final de cada programa. Per començar, les actuacions dels finalistes de *La Voz Kids* són d'una remarcable sofisticació i luxe: l'escenografia i posada en escena és molt més complexa que mai (pantalles al terra de l'escenari, grup de ball, un cor, etc.). Aquests canvis ajuden a construir la idea que han evolucionat i que es troben al mateix nivell de qualitat interpretativa que els professionals. Necessiten doncs una posada en escena més complexa. Alhora, desapareixen els contraplans dels pares que es mostraven al llarg de l'actuació en les fases anteriors, és a dir, es desprenen de tot allò que els identifica com a nens.

A la final de *MasterChef Junior*, el plató principal canvia considerablement. Els dos finalistes cuinen d'esquenes com si fos un duel, exactament igual que en la final d'adults. El plató no té cap element infantilitzador, han desaparegut els colors

llampants i no s'acompanya la prova amb música infantil. A més, els dos concursants van vestits amb el mateix uniforme de cuina que vesteix el jurat en la careta del programa.

En aquests dos concursos, doncs, l'última fase del programa es pot considerar l'entrada a l'elit per part dels concursants, que momentàniament deixen de ser nens i passen a ser adults professionals. És la culminació de la seva estada en el programa i de la simulació professional que se'ls ha ofert.

Pel que fa a *Tu Cara Me Suen Mini*, no es produeix cap variació significativa. Els concursants segueixen sent nens que juguen. *Tu Cara Me Suen Mini* és, dels tres *talent shows*, el menys professionalitzador. Solament hi ha un petit element que parla de l'evolució dels finalistes respecte les seves actuacions anteriors i respecte els seus companys que han sigut eliminats de la competició: durant la seva actuació en solitari es superposa, en una cantonada en petit, el vídeo de l'actuació original que està imitant, per tal que el públic pugui jutjar la idoneïtat de la seva feina. Aquest mecanisme s'utilitza en totes les actuacions de la versió adulta. Per tant, la seva utilització en la final de la versió infantil ens fa pensar que en certa manera han arribat al mateix nivell que els concursants adults, és a dir, al mateix nivell dels acompanyants que els han fet de padrí durant el programa.

Un cop hem vist què canvia durant les actuacions, veiem què passa després. A *MasterChef Junior*, abans d'anunciar el guanyador, els membres del jurat insten als dos finalistes a intercanviar la posició amb ells: els concursants es situen sobre la tarima i el jurat es posiciona davant les cuines. És un reconeixement gairebé literal de la seva posició d'igualtat: els concursants són membres de l'elit de la qual, els experts formen part.

Tan a *Tu Cara Me Suen Mini* com a *La Voz Kids* es dona una situació semblat, tot i que no tan literal. Abans d'anunciar els resultats, els padrins i els *coaches*, respectivament, es situen darrere dels seus concursants. Són darrere seu per

donar-los suport, s'identifiquen amb ells, pateixen amb ells i, si guanyen, guanyen amb ells. Aquests experts, doncs, també reconeixen als concursants, en certa manera, com a iguals. Alhora, aquesta situació parla del rol protagonista que aquests experts tenen en el programa: també són actants subjecte que participen de manera activa en el concurs.

Finalment es produeix el moment de la victòria. Sona música de triomf i esclata el confeti. Es mostren plans del concursant i dels familiars contents, feliços, exultants d'emoció. Els membres del jurat i els seus companys els feliciten. Tothom ho celebra perquè, evidentment, és una situació a celebrar. Ara bé, no hi ha guanyador sense perdedor. Per tant, aquests plans de felicitat es contraposen amb plans de la cara dels perdedors i del seus acompanyants i *coaches*.

D'aquesta manera, amb l'anàlisi de l'enunciació, hem pogut observar com alguns mecanismes de construcció del relat audiovisual remarquen certs discursos trobats a l'anàlisi de l'enunciat. Cal destacar la manera en què es presenten als nens, la qual cosa reforça la idea que la identitat prioritària dels participants, almenys al principi, és la de nen. Per contra, la gala final té una posada en escena que remarca l'entrada en l'elit (temporal) dels concursants. La dicotomia nen-adult és tractada constantment, des dels espais infantilitzats fins als escenaris finals més sofisticats.

5. Conclusions de l'anàlisi textual

La representació és una de les figures fonamentals en el procés de construcció de la identitat. Com hem vist en el marc teòric, l'individu va consumint les identitats col·lectives a través de la representació d'aquestes, tot autorepresentant-se d'una manera o d'una altra segons el context. L'objectiu final de l'anàlisi textual dels tres *talent shows* és trobar quina representació fan de l'adult d'èxit professional. A continuació assenyalarem els eixos principals d'aquesta representació que hem trobat a l'anàlisi.

La representació de l'adult d'èxit professional que proposen els programes es pot entendre a partir del mecanisme de *sameness* i *difference* que articulen mitjançant la figura del nen. Els concursants es presenten amb la identitat prioritària de nens i, gràcies al programa, han de diferenciar-se de la resta de nens per assemblar-se als adults d'èxit que són el jurat i els altres adults que apareixen als diferents capítols. El fet que els concursants dels programes s'hagin de diferenciar dels altres nens implica que la identitat d'adult d'èxit professional és una identitat que es conforma principalment a partir d'oposició respecte a la gent ordinària.

La cerca d'aquest canvi d'identitat prioritària de nen a adult d'èxit provoca que els programes tractin als participants indistintament com a nens i com adults. A continuació veurem quines són les característiques principals dels participants quan són tractats com a nens i, després, quines són les característiques dels nens quan són tractats com adults, així com l'evolució que ha provocat aquest canvi.

Al principi dels tres programes, tots els concursants són presentats com a nens. Els vídeos de presentació els mostren envoltats d'amics de la mateixa edat, tenen aficions pròpies dels nens, com jugar, dibuixar o disfressar-se i estan acompanyats pels seus pares. A més, quan els presenten posen especial èmfasi en la seva edat i la seva procedència, dos trets que poden condicionar la qualitat de les seves accions. Cal dir que aquesta presentació tan infantilitzada es pot trobar en *La Voz Kids* i en *Tu Cara Me Suena Mini*. Pel que fa a *MasterChef Junior*, tot i que no es fa referència a l'entorn social dels concursants, la seva representació està igualment infantilitzada. El plató decorat amb temes infantils i colors llampants, la banda sonora del programa amb cançons infantils, així com els regals i excursions que reben són alguns exemples del caràcter de nen que destaca aquest tercer programa.

L'element principal que representa als participants com a nens és el fet de recordar constantment que estan en un concurs, és a dir, que és un joc. Aquests comentaris van dirigits als concursants que no ho fan del tot bé o s'equivoquen en alguna cosa, i sobretot quan no passen a la següent fase i són eliminats. Aquest discurs es

contraposa radicalment al de considerar el programa com un espai professionalitzador, discurs que acompanya els comentaris que reben els participants que sí van passant les proves o reben més punts.

Els participants que no passen de fase, és a dir, els que el programa no considera que puguin canviar la seva identitat prioritària, reben comentaris recordatoris que allò només és un joc. A més, en alguns casos, els membres del jurat li treuen 'poder' al programa, garantint a alguns nens que, tot i que no poden convertir-se en adults d'èxit encara, segur que ho faran en el futur. Aquesta afirmació, com veurem després, reforça el discurs meritocràctic que assegura que tothom que s'ho mereixi podrà accedir a l'elit. I és que el programa es presenta com un accés a l'elit que representen els adults d'èxit, però només aquells concursants que arriben a les fases finals hi poden accedir.

D'altra banda, els participants que no poden convertir-se en adults d'èxit, no ho fan perquè tenen alguna mancança: o bé és falta de tècnica, la qual cosa es pot canviar amb més pràctica, treball i estudi; o bé és manca de talent, de *rock and roll*, de transmetre sentiment amb allò que fan. En aquest últim cas, poca cosa poden fer els aspirants, ja que el talent és quelcom indispensable per accedir a l'elit, com veurem després amb la descripció dels nens que segueixen el camí per convertir-se en adults d'èxit. Seguint amb els concursants que fracassen, cal destacar que el factor edat també es posa sobre la taula: se'ls recorda que són nens, és a dir, es reforça la identitat de nen per sobre de qualsevol altra. La semblança d'aquests nens amb els altres nens és tant forta que no és possible legitimar una continuació en el programa.

Aquesta representació dels perdedors com a nens és lògica si entenem que els nens que no passen les proves són els que no han aconseguit fer el canvi d'identitat prioritària (de nen a adult d'èxit). D'aquesta manera, és lògic trobar molts elements que categoritzen als concursants com a nens al principi dels programes i que, a mesura que s'avança cap al desenllaç, hi hagi més elements que els categoritzen com a adults.

A continuació, a partir de la figura dels nens que arriben a les fases finals dels programes, veurem quina representació d'adult d'èxit es fa. Després d'explicar quin és aquest adult d'èxit, ens centrarem en explicar com arriben a aquesta definició identitària i com es justifica.

El relat dels nens als programes està estructurat segons el relat canònic de l'heroi. Els participants, en primer lloc, han d'adquirir les competències necessàries per després poder actuar i, finalment, rebre la recompensa de continuar en el programa o la sanció de ser eliminats segons aquesta actuació. Si ens fixem més detalladament en la primera etapa de l'heroi, també anomenada prova qualificant, podem observar que aquesta fase sovint no es representa.

Cal dir que puntualment sí es mostra la fase d'adquisició de competències, però que acostuma a ser de manera molt fugaç o centrant-se més en fer riure a l'espectador que no pas en aprendre quelcom. En general, podem dir que la fase d'adquisició no es presenta amb especial interès, la qual cosa lliga amb el discurs sobre el talent que vehiculen aquests programes. Com els participants tenen talent, ja són capaços de fer-ho i, per tant, les habilitats que haurien d'aconseguir durant aquesta fase, en realitat, ja les posseeixen.

La segona de les proves de l'heroi és la prova decisiva: el moment de l'actuació. La realització de la prova es presenta com el moment en què els participants accedeixen, de manera momentània, a l'elit professional a la qual aspiren. Aquesta idea es veu reflectida especialment a la prova final: els participants són convidats a actuar de manera més professional com a última prova a fi que el jurat recompensi la veritable entrada a l'elit.

La darrera prova del relat canònic es la de recompensa o sanció. La recompensa final, del participant que guanya el programa, suposa una mobilitat social i un canvi identitari: deixen de ser nens per ser acceptat com professionals amb èxit. Aquest canvi de vida al que es sotmeten els guanyadors respon a una lògica meritocràtica,

on el programa (i els membres del jurat) juguen un paper de justiciers: tothom té accés a participar en aquests concursos, però només el més vàlids, aquells que tinguin més mèrits, aconseguiran canviar la seva posició social per passar a compartir un lloc en el món de l'elit professional. Respecte a aquesta mobilitat social, cal dir que sempre és ascendent. S'entén, doncs, que aquest 'tothom' són membres de les classes socials més baixes, gent ordinària amb un talent per descobrir.

Des d'una perspectiva general, els programes proposen un relat amb poca evolució, amb poca diferència entre l'estat inicial i l'estat final dels subjectes. El que més es valora, com ja hem dit, és tenir la capacitat de fer-ho bé sense necessitat —o molt poca— d'aprendre. En definitiva, aquests programes reclamen la necessitat indispensable de tenir un talent innat, ja que només els participants amb talent són recompensats. Cal dir que, tot i aquest punt de vista essencialista, els programes proposen un segon discurs que es complementa: en primer lloc, els aspirants a entrar en l'elit amb èxit professional han de tenir talent, *rock and roll*, ànima d'artistes, etc.; en segon lloc, els nens amb talent necessiten aprendre, millorar les habilitats que de manera natural ja tenen. Aquest aprenentatge acostuma a estar orientat cap a l'adquisició de competències més tècniques, la qual cosa reflectirà un anar acumulant experiència.

Durant el relat dels programes, cadascuna de les fases es presenten com proves decisives per demostrar el talent i el mèrit de cada participant. Aquests dos elements, el talent i el mèrit, són el que determinaran si entra o no a l'elit. Com estan sotmesos completament a la voluntat del jurat i els comentaris que aquests experts fan servir són de caire ambigu, el destí d'un participant al principi del programa o de la prova no és evident. Com tothom pot accedir, tothom podria guanyar el concurs: el programa ofereix una democratització de l'èxit. Ara bé, una vegada resolt el final del relat, els programes proposen una lectura inversa lògica: el participant guanyador ho és perquè lògicament és el que més s'ho mereix. El programa llegit cronològicament no presenta els fets amb una causalitat evident, però amb la lectura cronològicament inversa del relat, el desencadenament de les accions semblen obvies. Aquesta

‘obvietat’ recolza el sistema meritocràtic de lògica neoliberal on només aquells amb més mèrit poden triomfar.

Els programes proposen una manera d’entendre l’adult d’èxit professional molt concreta: ha de tenir talent i, després, aprendre per millorar les habilitats que ja posseeix. Al tractar-se de programes on els protagonistes són nens, l’edat és un mèrit a tenir en compte: quan el participant té talent innat i, a més a més, és molt jove, el mèrit de fer-ho bé és encara major. S’entén que, quan més jove, menys temps ha pogut dedicar a estudiar, a practicar i a millorar. Ara bé, qui legitima l’accés a l’elit d’èxit professional? Qui dictamina que el talent és el tret essencial per poder pertànyer a aquest grup privilegiat? Els membres del jurat i la resta d’adults professionals del programa.

Els adults que participen en el programa són des dels acompanyants dels participants a *Tu Cara Me Suena Mini*, fins els adults convidats i, especialment, els membres del jurat. Aquests adults formen part, en major o menor mesura, de l’elit professional a la qual els participants volen accedir. Aquests adults són models a seguir per als nens, són exemples d’èxit, èxit entès com a fama. Adults com David Bisbal o Mónica Naranjo són presentats explícitament com a models a seguir, com a exemples de com gent ordinària pot accedir a l’elit professional.

Els adults en general, i els membres del jurat especialment, exerceixen diferents rols dins del programa: ajuden als participants en el seu paper de professors, són destinadors i destinataris alhora i, a més a més, són els oponents quan eliminen als concursants. En definitiva, els adults tenen gairebé tot el poder de decisió per fer avançar el relat narratiu dels subjectes. Aquesta posició de superioritat, on tenen totes les competències per actuar i decidir, en cap cas es qüestionen. D’aquesta manera, els programes legitimen l’existència d’un grup superior i el poder que aquest exerceix sobre els grups més febles.

Els adults tenen una identitat col·lectiva compartida com a membres de l'elit d'èxit professional, és a dir, són experts. Tradicionalment, la figura de l'expert ha construït el seu discurs de superioritat a partir d'un argot tècnic específic. Tot i que els adults fan comentaris subjectius i emocionals per jutjar als participants, també fan servir un argot específic respecte a la tècnica (de cantar, imitar o cuinar). Amb aquest mecanisme aconseguixen legitimar-se a ells mateixos com a experts, és a dir, com a posseïdors d'un coneixement superior. Amb aquesta afirmació es construeix la idea que l'elit és un grup exclusiu i reduït de difícil accés on només aquells amb el mèrit suficient poden accedir-hi, sempre que obtinguin la validació dels que ja en són membres.

La validació dels adults als aspirants dels programes és quelcom essencial. Els adults són els únics models a seguir. Ser com ells es presenta com la única manera d'accedir a l'elit. Com a posseïdors de tot el poder narratiu, els nens necessiten la validació dels adults per accedir a la posició de superioritat i posicionar-se on són ells: un accés a l'elit que es representa com quelcom desitjable. Els programes estan legitimant així un discurs meritocràtic com a única opció possible. Aquest discurs no només acompanya als guanyadors (que són els que finalment accedeixen a l'elit), sinó també a aquells concursants que, segons els adults, tenen allò que cal per tenir èxit: talent. A aquests concursants, els adults els reconeixen la capacitat que tenen de poder formar part de l'elit, tot i que, degut a les normes del programa (només pot guanyar un), no li poden proporcionar. Que el programa no pugui assignar la posició superior que els experts asseguren que mereix no els ha de preocupar, perquè el propi sistema social i del mercat ho farà en algun moment en el futur pròxim. És a dir, el programa es legitima com un sistema meritocràtic que permet ascendir socialment a un únic dels aspirants. Amb aquest funcionament, a més a més, el programa i els experts que hi participen legitimen el sistema meritocràtic com a sistema de funcionament únic i òptim. Es legitima, per tant, la meritocràcia com un instrument competitiu i jeràrquic de segmentació social just.

VI. *Decoding: Entrevistes*

en profunditat

1. Introducció a les entrevistes i presentació dels entrevistats

A l'apartat de metodologia hem vist com Stuart Hall detecta dos grans moments en el procés comunicatiu: l'*encoding*, que hem tractat en l'apartat anterior amb l'anàlisi textual, i el *decoding*. En el present estudi també hem volgut tenir en compte aquest segon moment, que correspon a la part del receptor. Per tal de discernir quina lectura es fa dels programes elegits, és a dir, quina recepció se'n fa, s'han portat a terme una sèrie d'entrevistes semiestructurades en profunditat a un total de nou entrevistats.

Com ja hem explicat, aquestes entrevistes s'han dividit en dues parts, trobant-nos amb cada entrevistat en dos dies diferents i, per tant, entrevistant cada participant dues vegades. La primera entrevista té la intenció de servir com a primer contacte, per tal d'establir el context del participant i aportar-nos un punt de referència des d'on llegir la segona entrevista. Recordem que prèviament a aquesta segona entrevista, molt més centrada en entendre quina lectura dels programes es fa, cada participant haurà visualitzat el programa que se li ha adjudicat aleatòriament. D'aquesta manera, les preguntes es podran concretar a un capítol determinat i es facilitarà als entrevistats que es puguin expressar i puguin posar exemples específics.

En aquesta segona part de l'estudi, on analitzem el *decoding*, hem comptat amb un total de nou participants, de diverses edats, estatus laboral i relació amb els programes. Tots ells, viuen a Barcelona o proximitats, sense implicar necessàriament que aquesta sigui la seva localitat de naixement. Els noms que apareixen a continuació han estat canviats per tal de preservar l'anonimat dels participants. Aquests participants són, de menys a més jove: Sílvia (65), gairebé prejubilada, que actualment treballa a un organisme del servei públic; Nico (51), tècnic informàtic i estudiant de la UOC; Toni (46), que porta més de vint anys sent peixater; Ramón (43), que ha treballat fins fa poc com a assessor polític; Ricard (41), lingüista que s'ocupa de tasques d'administració; Isabel (29), que treballa d'advocada; Teresa (25), periodista de professió; Leo (22), estudiant de ciències polítiques; i Alba (17), estudiant de primer de batxillerat.

Per tal de portar a terme l'anàlisi de les dues parts de les entrevistes, la de context personal i la centrada en la lectura del programa, s'han establert nou categories bàsiques, configurades a partir dels principals temes que estudiem. Aquesta categorització té l'objectiu de facilitar l'ordre de totes les línies discursives explorades en les dues trobades amb els participants. Les categories són: trets fonamentals de la identitat personal, identitat individual *versus* identitat col·lectiva, identitat generacional, identitat laboral, talent *versus* treball, mèrit, èxit, experts i opinió general sobre els programes.

2. Trets fonamentals de la identitat personal

Quan preguntem al Toni sobre què ha apuntat en un full que diu haver omplert mentre mirava el programa, el primer que contesta és que els noms. Ha apuntat els noms dels concursants, dels membres del jurat i dels adults convidats al programa. La seva és la única referència explícita a aquest element que permet identificar individualment als nombrosos personatges dels relats. Però en realitat tota la resta d'entrevistats també se'n serveix, encara que el donen per suposat. De fet, és interessant com en la primera entrevista, quan se'ls demana que es presentin, el

primer que responen és el seu nom, alguns acompanyats també d'un o dels dos cognoms. Així doncs, podem extreure que, pels participants del nostre estudi, el nom és un primer fonament de la identitat personal, tant de la seva pròpia com la dels personatges.

En la primera entrevista, alguns participants acompanyen el seu nom amb el lloc de naixement i de residència. Concretament, en Toni, en Ricard, en Ramón, en Leo i en Nico fan referència a la localitat de la que són originaris. En la lectura que els entrevistats fan dels programes, l'element de l'origen geogràfic també el podem trobar, però en una forma menys específica: la regió o comunitat autònoma dels personatges. Els entrevistats utilitzen aquest element per identificar concursants concrets: “Llavors el Pau, el català, bé” (Toni). També l'empren per justificar situacions narratives, com per exemple en Ricard, que considera la relació entre un concursant de *MasterChef Junior* i un dels membres del jurat com a “estreta” pel fet de ser tots dos catalans.

L'Alba, parlant sobre els concursants, considera que són de perfils diversos, “rollo les zones d'Espanya”, posant com a exemple dues concursants basques i una “molt de Sevilla”. L'Alba no és l'única que ha fet aquesta observació. Per exemple, en Toni considera que, en la fase de selecció han triat als aspirants per representar una mica totes les comunitats. En canvi, la Sílvia considera que el procés de selecció de *La Voz Kids* està alterat, amb una gran part de concursants d'Andalusia. Ella apunta a la responsabilitat del jurat d'aquesta tendència, ja que creu que es troben influïts per un “deix d'Andalusia”.

Cal dir, també, que alguns entrevistats relacionen l'origen geogràfic amb les habilitats, l'estil interpretatiu i la personalitat dels personatges. Aquest “deix d'Andalusia” que detecta la Sílvia n'és un exemple, però també ho és la manera en que ella identifica dues cantants basques —“aquestes nenes que canten jotás”— o la manera en la que descriu al jurat —“Rosario és més gitana, Malú és més pop i Bisbal és molt modern”—. Un altre bon exemple d'aquest tema és el plat que cuinen

a la primera prova del primer programa de *MasterChef Junior*. En Toni, el participant que ha visualitzat aquest episodi, el descriu com el “plat típic de cada regió, de cada comunitat (...) el que es fa a casa seva” i que estableix la manera de ser del concursant. En altres paraules, considera que estableix la seva identitat dins el programa.

La comunitat autònoma a la que pertanyen els concursants no és l'única comunitat a la que es fa referència per identificar i descriure als personatges. En Ramón parla de la importància de l'entorn dels concursants per determinar com afectarà el programa en el seu futur, mentre que altres entrevistats comenten més concretament el paper dels pares i dels amics. En canvi, la Sílvia parla d'un altre tipus de comunitat diferent alhora d'influir en les característiques d'algú. Sobre una concursant, explica la seva impressió de la següent manera:

Sílvia: “M'ha semblat una veu...que li surt natural. Per la seva raça. És que ho he pensat: aquesta noia canta bé com canten tots els de la seva raça”.

Com a últims trets fonamentals de la identitat que els entrevistats han detectat en els programes, tot i no ser-ne completament conscients, hi ha el tema del caràcter o la personalitat, així com de l'edat dels personatges. Sobre el primer element, podem destacar la intervenció d'en Ramón, que creu que els productors del programa busquen conscientment concursants amb diferents patrons amb l'objectiu que els infants de l'audiència es puguin veure reflectits en algun. Posa com exemple d'aquests diferents patrons l'estil de vestuari, la regió d'origen, la personalitat i actitud davant la càmera, a més de “diversitat de formes de cantar, de tipus de veu, de formes de ser...”. Posant això en relació a la primera entrevista, ens adonem que, en la primera pregunta de presentació, en la gran majoria de casos els entrevistats expliquen elements de la seva personalitat que creuen rellevants per definir qui són, és a dir, quina és la seva identitat.

Per últim, doncs, hi ha el tema de l'edat, que també se'n parla molt a la primera entrevista com una de les primeres característiques que empren la gran majoria d'entrevistats per definir-se. De fet, en la lectura que es fa dels programes és un element tant important que més endavant hi dedicarem una categoria sencera. De moment podem comentar que diversos entrevistats ho relacionen amb la personalitat dels concursants:

Sílvia: Es veu la diferència d'edats amb la personalitat de cadascú: quan són nenes o nens i quan ja comencen a despuntar.

Tant a la Teresa com a la Isabel els preocupa aquesta edat tant primerenca dels concursants i com el programa pot afectar el seu desenvolupament futur, ja que “són petits i no tenen encara una personalitat, un caràcter format” (Isabel). És una preocupació que comparteix en Ramón, que creu que els programes potencien que els concursants i, per extensió el públic que els consumeix, no siguin ells mateixos, sinó que es muntin un paper. En la seva opinió, això és especialment alarmant en la edat dels concursants:

Ramón: Una cosa ja és que tu ets un professional que tens una personalitat i d'això, fer les coses conscientment; i l'altra és amb aquesta edat, que no tens una personalitat feta.

En canvi, en Ricard considera que, precisament per ser tant joves, els concursants “deuen ser bastant ells mateixos”.

D'aquesta manera, els trets fonamentals de la identitat personal que destaquen els entrevistats són: el nom, el lloc d'origen, la personalitat, l'entorn i l'edat. En relació als tres programes, els entrevistats consideren que l'origen és una forta influència en les habilitats dels concursants. A més, esmenten com l'entorn (pares, amics) i la personalitat influencien en la manera de fer (cantar, imitar o cuinar segons el cas). Per últim, tots posen en rellevància el fet que siguin nens.

3. Identitat individual *versus* identitat col·lectiva

En el marc teòric ja hem explicat com tota identitat individual està formada a partir d'una combinació de pertinences a identitats col·lectives. En aquesta categoria volem investigar breument quines són les identitats col·lectives que els entrevistats consideren importants en els personatges dels programes, així com veure fins a quin punt els identifiquen com a individus o com a parts d'una col·lectivitat.

En l'apartat anterior hem vist com els entrevistats consideren importants els col·lectius referents a la regió d'origen, l'edat, la comunitat ètnica i l'entorn familiar, és a dir, “qui els envolti” (Sílvia). Centrem-nos novament en la comunitat referent a la regió d'origen. Aquesta comunitat parla d'una cultura determinada, compartida pels seus membres, que segons alguns dels entrevistats es reflecteix directament en les característiques culinàries i l'estil de cant dels concursants, a més d'en la seva personalitat. La idea de comunitat i cultura compartida explicaria la lectura que en Ricard fa de la relació entre un concursant i un membre del jurat, que descriu com “estreta” pel fet que els dos comparteixen un origen geogràfic. Alhora, la regió d'origen també permet identificar i distingir els concursants de la resta. Aquest ús el podem detectar en exemples que ja hem vist en el punt anterior, amb les concursants basques que assenyalen la Sílvia i l'Alba, o “el Pau, el català” que apunta en Toni.

Però com ja hem vist, la principal manera d'identificar i distingir algú individualment és a través del nom. Així doncs, resulta especialment significatiu com, a partir de la utilització o no dels noms propis, els entrevistats distingeixen als personatges individualment o, per contra, en parlen de manera general, incloent-los dins un col·lectiu. A continuació ens fixem en com els entrevistats parlen dels rols narratius dels concursants i dels membres del jurat.

En Toni parla força dels concursants en general, com a col·lectiu, i, en canvi, parla molt més individualment de cada membre del jurat, destacant elements de cada un.

De la mateixa manera, en Ricard també distingeix molt els membres del jurat individualment, mentre que dels concursants en parla més en general. Ara bé, d'entre els concursants ell en distingeix especialment un: el que guanya el concurs, a qui s'hi refereix bàsicament pel nom i que considera que té unes característiques i una personalitat específiques que el diferencien dels altres concursants.

De manera oposada a aquesta posició trobem a la Teresa, que diferencia molt individualment als concursants i menys al jurat. Podríem pensar que això es deu a que ha mirat la final, amb molts menys participants que les entregues anteriors, però no seria una conclusió definitiva i ara veurem perquè.

La Sílvia és, d'entre els entrevistats, la que més distingeix als concursants individualment. Quan li preguntem la seva opinió sobre els concursants, comença a explicar coses de molts d'ells, apuntant elements particulars de cada un. Ella es va mirar un programa de amb un total de setze concursants. En canvi, en Ramón no distingeix pràcticament a ningú, tot i que ha visualitzat un dels episodis finals, amb un total de nou concursants que van sent eliminats fins que sols en queda un. En Ramón tampoc parla gaire individualment dels membres del jurat, de fet, només recorda el nom d'un d'ells.

En general, als adults que apareixen en el programa se'ls acostuma a identificar pel seu rol narratiu (membres del jurat, presentadors, acompanyants, convidats, familiars) i/o per la seva professió fora del programa (cantants, professors, cuiners, actors...), ja que el rol narratiu que hi compleixen gairebé és, en alguns casos, una altra de les seves ocupacions laborals. En canvi, la manera de dirigir-se als concursants col·lectivament és amb el nom de 'nens', '*nanos*' o 'criatures', és a dir, per la seva identitat generacional. Cal dir també que, en general, els entrevistats diferencien més individualment als adults que als participants. En altres paraules, els entrevistats assenyalen als concursants amb la identitat prioritària d'infants, mentre que veuen els adults com a treballadors.

4. Identitat generacional

En la primera entrevista, la totalitat dels entrevistats va fer alguna referència a la edat, sigui per presentar-se o sigui en algun altre punt de la conversa. Els que en les seves narracions autobiogràfiques va donar-hi més importància van ser la Sílvia, en Toni i en Nico. En canvi, en la segona entrevista, centrada en els programes que cada un havia visualitzat, el tema generacional va ser un dels més prolífics i reticents.

Així doncs, fixem-nos en el tema de la identitat generacional, és a dir, fins a quin punt l'edat és considerada important, segons els entrevistats, per definir als diversos personatges del relat. En les categories anteriors, ja hem vist que aquest és un element fonamental que els entrevistats utilitzen per descriure's a ells mateixos, així com per parlar dels personatges. A més, l'edat es percep com a fortament condicionant de la personalitat i actitud dels concursants, als quals es distingeix de la resta de personatges amb termes que en fan referència.

I és que, tot i que en estem utilitzant el terme 'concursants' per referir-nos-hi, els entrevistats pràcticament mai van fer-hi referència d'aquesta manera: sempre es van utilitzar paraules amb càrrega identitària generacional. Un dels abundants exemples és el d'en Leo, que ja en la primera entrevista, fent referència als programes, deixa anar: "Sí, lo dels nens". Com hem esmentat en el final de l'apartat anterior, aquesta és la terminologia que els entrevistats utilitzen per referir-se als concursants, juntament amb '*nanos*', '*crios*' i altres sinònims col·loquials.

Si ens tornem a fixar en la manera en la que es parla dels concursants enfront al jurat, trobem que la Isabel diferencia els dos rols narratius clarament. Per ella, que ha visualitzat *Tu Cara Me Suena Mini*, els concursants són 'els nens', mentre que els seus acompanyants en el programa i els membres del jurat són 'els grans'.

Aquesta forta consciència de la identitat generacional dels concursants també la trobem en les declaracions de l'Alba, que quan se li pregunta la opinió general sobre l'episodi que ha visualitzat, de les primeres coses que comenta és que “alguns eren molt petits”. La Sílvia també és molt conscient d'aquest factor, que la porta a fer un altre tipus d'observacions: “aquests *nanos* tenen una edat que no poden actuar si no tenen el vist i plau dels pares”. A més, sobre el premi final que atorga el programa, la Sílvia només comenta el següent:

Sílvia: No està mal. Mentre no els distregui d'escola...

Un altre punt en el que tots els entrevistats coincideixen és en el fet que, al ser els concursants tant joves, queden justificades les valoracions dels membres del jurat, que consideren molt poc crítiques i constructives:

Alba: Estan excessivament carregades de superpositivisme i bon rollo [veu de burla] (...) però clar, son nens.

Amb aquesta justificació, les entenen dirigides a “no desanimar a la criatura” (Nico), ja que “per ser nens van en compte” (Sílvia).

En canvi, alguns opinen que les condicions i normes del programa no són adequades per concursants d'aquesta edat. En Toni, sobre les proves, expressa el següent:

Toni: Per l'edat que tenen aquests nens, jo crec que són difícils. Són complicades, sí, sí. (...) Els ha costat molt, però perquè són nens petits. (...) No estan preparats per fer aquest tipus de proves. Els falta experiència. A la cuina els falta soltura. Els ganivets, tallar les verdures... Tallar tot això els costa. Els utensilis, els temps de cocció... Costa, però perquè [els concursants] són petitets.

La Isabel hi està d'acord. Quan li preguntem si els concursants estan preparats per realitzar el que els demana el programa, ella respon amb un clar i taxatiu "No, són molt petits". Ella, a més a més, afegeix que la diferència d'experiència que marca l'edat dificulta massa que els més petits puguin fer "gaire cosa si té competició amb nois més grans" (Isabel).

Alhora, en Ramón es mostra molest al considerar que, des del programa, es fomenten els discursos de 'a guanyar' i de 'triomfadors' entre els nens. En les seves paraules:

Ramón: Amplifiquen aquestes coses de grans. Perquè en el fons, tot i que siguin nens, els estan tractant com si fossin persones adultes.

La primerenca edat dels participants preocupa profundament tot un sector dels entrevistats. Per exemple, la Teresa es mostra reticent a que "els nens surtin en programes televisius", mentre que en Ramón dirigeix la seva preocupació cap a "l'ús dels nens i de la seva formació" i de "fer de la competició entre nens un espectacle per distreure". El tema de la competició televisiva en els nens també és conflictiu per la Teresa:

Teresa: No crec amb aquest tipus de competitivitat amb els nens (...) La pressió, a vegades dius: hòstia!, no cal que la pobre nena estigui allà plorant i passant per aquesta [situació]'. És una nena. Quan sigui gran ja hi haurà de passar, però ara mateix potser les coses no cal que aprengui d'aquesta manera, tant forçada. (...) Que parin el temps, que posin pausa i que la curin. Coses així, pobrets...

Quan li demanem que posi un exemple concret en el que està pensant quan comenta això, explica una circumstància que té lloc durant la final de *MasterChef Junior*, on una dels finalistes es fa un tall bastant profund en un dit durant el transcurs de la prova. Sobre la competitivitat també en parla l'Alba, tot i que d'una

manera menys crítica. Amb pena, aquesta entrevistada expressa: “és que són molt petits...” (Alba).

Per contra, gran part dels entrevistats considera que la competitivitat entre els concursants, si hi és, és una competició sana. Aquests veuen el programa com un ‘joc’ en el que els nens van a passar-s’ho bé i a gaudir sortint en televisió i coneixent a famosos. Creuen que, pels concursants, el programa només és un joc, perquè “són molt petits” (Isabel), i “en aquestes edats (...) van molt a jugar” (Sílvia). Aquesta forta idea de joc es contraposa a la de simulació professional que, com hem vist en l’apartat d’anàlisi, construeixen els programes.

D’aquesta manera, pel que fa a la identitat generacional, els entrevistats tenen ben clar la diferència entre el nen concursant i els adults del programa. La seva edat és un gran condicionant a l’hora de marcar com són i quines capacitats mostren en el programa. Sovint també consideren que, degut a ser tant joves, no estan preparats per afrontar les situacions que els proposa el programa, d’un nivell de dificultat que no és l’adient per a la seva edat. D’altra banda, els entrevistats remarquen la diferència entre nens i adults a partir de termes com ‘competitivitat’ o ‘joc’.

5. Identitat laboral

La professió, com hem vist en el marc teòric, és un dels fonaments a partir dels quals s’articula la nostra identitat personal i les seves representacions. Això es veu reflectit en els resultats de les entrevistes que hem portat a terme. La dimensió de la identitat laboral resulta molt important per tots els entrevistats, especialment per la Teresa, en Toni i la Isabel, que al llarg de les converses en parlen constantment i articulen extenses narracions autobiogràfiques al respecte. Però en realitat tots nou entrevistats van mencionar aquesta dimensió en la presentació, fins i tot aquells que no treballen en l’actualitat, els que saben que és una ocupació de temporada o els que no saben a què es volen dedicar professionalment, com és el cas de l’Alba, que va tancar la seva breu presentació amb un “no sé què vull fer en un futur”. En

Ramón, que en el moment que va tenir lloc la entrevista no tenia una ocupació fixa, va optar per explicar de què havia estat treballant recentment, així com per mencionar quin tipus de feina esperava trobar.

Però centrem-nos en la lectura que ells fan dels programes. La importància de la feina pels entrevistats ens ajudaria a entendre el fet que convergeixin en les respostes a la següent pregunta: com d'important és pels membres del jurat cuinar/cantar/actuar? La rèplica, més o menys extensa i amb paraules molt diferents, sempre bé a dir que és la seva feina i, per tant, que és molt important per ells. Tot i que són respostes anàlogues, les més interessants de revisar coincideixen precisament amb els tres entrevistats pels qui la identitat laboral era, segons els seus discursos, pràcticament la seva identitat prioritària.

Comencem amb en Toni, que treballa una mitjana de quinze hores diàries, durant sis dies a la setmana. Ell opina que, pel jurat en general, la seva feina és la seva vida:

Toni: Ser cuiners és molt important per ells perquè és la seva vida i estan tot el dia treballant. I volen ser perfectes en les seves tasques, volen guanyar estrelles Michelin i, per ells, el més important és això.

La Isabel parlava constantment i jovialment de la seva professió en la primera entrevista, assegurant, en més d'una ocasió, la importància imprescindible que t'agradi la feina que fas i del gran esforç vital que ella hi ha dedicat. La entrevistada ens deixa amb la resposta més extensa a aquesta pregunta sobre la importància de la identitat laboral pels membres del jurat, que hem resumit a continuació:

Isabel: Jo penso que molt. Perquè es dediquen a això. I jo penso que quan et dediques a algo és perquè t'agrada. Pots tenir una etapa a la vida que et toqui fer alguna cosa, perquè t'ha tocat, perquè no tens una altra forma d'arribar a lo teu, o perquè no surt la oportunitat. En aquest mudillo [del qual el jurat en forma part][sic] funciona molt sobre que a algú li agradis i

et doni una mica l'empenta, perquè sinó... Costa molt pujar a aquest mundillo. (...) Aquesta gent [els membres del jurat] ja té el seu forat i penso que per ells és molt important. La Mònica Naranjo, per exemple, ha cantat sempre i encara continua. Penso que sí, que els hi agrada i que es dediquen a això. (...) És que penso que s'ho passen molt bé amb la seva feina, penso que disfruten [sic] molt. O sigui sí, en els tres [membres del jurat] crec que és molt important la seva feina. Allò de 'ho fem perquè volem' (...) i que disfruten [sic] amb la seva feina.

Però dels membres del jurat no són els únics dels que parla amb una forta càrrega de la identitat laboral. L'entrevistada, que va visualitzar un episodi de *Tu Cara Me Suenas Mini*, també creu important remarcar que els 'grans' que acompanyen als nens en el transcurs del programa "van allà a treballar" (Isabel).

Per últim, respecte a la resposta que ens dona la Teresa, podem destacar un parell d'elements interessants. Igual que en Toni, aquesta entrevistada considera que la feina, pels membres del jurat, és la seva vida: "s'hi han dedicat tota la vida i és la seva manera de viure" (Teresa). Ella, que quan la vam instar a que es presentes va entendre que li demanàvem per la seva professió, considera que l'aparició dels membres del jurat en televisió forma part de la seva feina. Estar en els programes els proporciona més fama i, per tant, publicitat per als seus restaurants:

Teresa: (...) cuinar i aparèixer en televisió per publicitar [sic] el seu negoci és també part de la seva vida.

Aquest conjunt de respostes contrasta molt amb les d'una altra pregunta similar, però que fa referència a la importància de 'cuinar', 'cantar' o 'imitar' pels concursants. La Teresa opina que, tot i que per aquests participants "ara mateix deu ser la seva principal fita a la vida", en uns anys és més que probable que canviïn el seu focus d'interès cap a qualsevol altra cosa. En Ricard també considera que pels membres del jurat és molt important, ja que tenen un concepte molt alt de la seva professió,

mentre que pels 'nens' és molt menys important. Sobre aquest tema, la Isabel torna a donar una de les respostes més interessants i, possiblement, més clares i contundents:

Isabel: *Penso que és lo típic de quan ets petit. Lo de '¿tu qué quieres ser?': '[Amb veu infantil] Astronauta'. [Riu]*

Com ja s'ha dit en el punt anterior, molts entrevistats llegeixen el programa com un joc per nens. Mentre la Isabel considera que els acompanyants apareixen al programa per treballar-hi, els concursants hi van a jugar. La majoria d'entrevistats ho entenen d'aquesta manera i ho tenen molt clar:

Toni: *És un joc. Per ells és un joc. Jo crec que tots no arribaran a ser cuiners ni molt menys. Per ells és un joc. I que tenen la il·lusió de ser cuiners? Pot ser que sí, però per ells és un joc.*

Tot i que en Toni fa comentaris reiteradament en aquesta línia lúdica, en un moment puntual de l'entrevista se li escapa un comentari de la vessant professionalitzadora dels programes:

Toni: *Després estan les cosines, que sembla que tinguin traça en fer la seva feina, això de cuinar.*

Al contrari que la Teresa, que reconeix en els programes certa simulació professional, tant en Toni, com en Nico i en Ricard deixen molt clar que més enllà del joc no hi ha cap objectiu professionalitzador i que el programa no els servirà pel seu futur laboral. En Nico ho expressa de la manera següent:

Nico: *Està bé pels nanos [sic], perquè és una manera en que els nanos [sic] tinguin aquesta sortida... no professional, però sí com una activitat extraescolar.*

En Ricard vincula explícitament l'edat dels concursants amb el fet que el programa i les seves proves no tinguin una projecció laboral. Segons ell, “amb l'edat que tenen, cuiner professional no poden ser”. Ara bé, això no tanca la porta a que s'hi dediquin en un futur.

Seguint amb aquests dos darrers entrevistats, en Ricard considera que, tot i que no és la seva feina de moment, pels joves participants del concurs “la cuina és la seva passió”. Aquest factor es vincularia amb la vessant més expressiva del treball, que curiosament és per la que es decanta aquest entrevistat durant la primera trobada. En Nico fa unes declaracions que, de manera molt més implícita, fan referència a un factor de naturalesa molt semblant. Sobre la relació entre els concursants i els adults que participen activament en el programa, ell opina el següent:

Nico: Jo crec que és molt bona, perquè aquests adults són com ells [els concursants]: són actors, són cantants, són artistes...

Com ja hem dit, aquest entrevistat, igual que la resta, no legitima una identitat laboral als concursants. Per això, amb aquesta línia discursiva no hem d'entendre que en Nico els situa en una mateixa categoria d'estatus laboral, sinó que més aviat considera que comparteixen una vocació.

Encara que els entrevistats no concedeixen una identitat laboral sòlida al col·lectiu de concursants, alguns tenen en compte que en un futur, “quan siguin grans” (Isabel), potser sí l'adquiriran. És a dir, alguns dels entrevistats sí validen una futura identitat laboral d'alguns dels concursants. És important puntualitzar que aquests concursants amb un futur no són tots els que participen al programa:

Isabel: No penso que tots aquests nens que surten als programes en un futur es dediquen a això, ni molt menys.

Ara bé, els entrevistats que, en algun cas, apunten cap aquesta direcció, no acaben de concretar ni coincidir en la definició d'aquests concursants que sí tenen futur. Per exemple, en Ramón comenta el següent:

Ramón: Alguns d'ells [alguns del total de concursants] només amb sortir a la tele i poder cantar al costat dels que han triat ja estan més que contents. I alguns altres segur que volen molt més, que tenen calar que venen aquí a triomfar i a guanyar-ho tot. Però pot passar o pot no passar. I crear aquestes expectatives en nens tant petits... No m'agrada.

La Sílvia no parla tant en general i centra la seva atenció en un parell de participants concrets, dels que en parla diverses vegades al llarg de l'entrevista. Considera que els ha vist als dos molt integrats en el funcionament del programa i molt còmodes en el seu paper. En la pregunta de la importància de, en aquest cas, 'cantar' pels concursants, només menciona a aquests dos positivament, dient que per ells és "vital" i que "ho tenen molt interioritzat". En un altre punt de la entrevista, en que parla sobre el futur dels concursants i la influència del programa, els torna a mencionar:

Sílvia: Jo és que per exemple, l'únic que veig aquí que té com ànsies de voler fer alguna cosa és el Dani Parreño. Ell vol ser cantant. Ja ho ha dit. Els altres no sabia dir-te, ara en aquests moments, si el que tenen és una afició i que canten bé i ja està. Però Dani Parreño sí. I Carlos Alfredo també. Una cosa és tenir una cosa molt clara quan ets jove, però la tenacitat que he vist amb el Dani aquest, no. Una passada. Serà bo o no serà bo. A més ho ha dit: 'jo vull tenir un lloc en el món de la música, ni que sigui petit'. No crec que pugui canviar d'idea.

Però cap d'aquests concursants és el guanyador del programa. De fet, al Dani Parreño l'eliminen a la segona fase. En canvi, en Ricard només es fixa en el concursant que sí guanya el concurs. L'entrevistat, tot i haver visualitzat per

nosaltres el capítol anterior a la final, havia seguit el programa durant la seva emissió original i, per tant, sabia qui en resultaria guanyador. En la categoria d'identitat individual *versus* identitat col·lectiva ja hem donat algunes pistes de com en Ricard veu a aquest concursant concret i les reprendrem més endavant en la categoria sobre l'èxit. El guanyador del concurs és l'únic a qui Ricard gairebé valida una identitat laboral:

Ricard: Aquests nen, amb 16 anys, a lo millor jo pot començar a treballar de pinche en una gran cuina. Perquè té un gran talent i a més té relacions, que ha fet durant el programa. És al·lucinant.

Però la validació de la seva identitat laboral segueix sense ser present. Per tal que es converteixi, a llarg termini, en realitat, sembla que el que els concursants han de fer és formar-se. Han de “seguir amb aquesta formació” que els ha proporcionat el programa, encara que determinar si realment tindran la voluntat per fer-ho “és aventurar-se molt amb nens d'aquesta edat” (Ricard).

Un tema semblant tracta la Teresa. Ella i la Isabel són les úniques entrevistades que en la primera trobada ens expliquen que ja de petites tenien molt clar quina seria la seva professió. Però de les dues, només la Teresa reconeix això en els concursants, que creu que “ja han trobat el què es volen dedicar i òbviament han d'anar a partir d'allò”, però que “encara els queda mil coses per aprendre de com es cuina en el món professional”. Tot i que la seva formació no és completa, aquesta entrevistada està segura que el programa els ha proporcionat algun tipus d'avantatge i que tenen moltes més possibilitats de convertir-se en cuiners professionals que “un altre nen que no hagi estat en un programa així o que no li agradi tant la cuina” (Teresa). Segons ella, doncs, el programa forma d'alguna manera futurs cuiners.

En aquesta línia també va l'opinió d'en Nico respecte al premi final en forma de beca d'estudis:

Nico: *Aquest premi m'agrada més, perquè dónes un ajuda econòmic. No és per gastar-t'ho en qualsevol cosa, sinó per fer allò que per això t'has presentat en teoria: per ser artista, cantant... Llavors [aquest premi] és l'eina econòmica, perquè tu vagis i et formis. I a partir d'aquí pots anar pujant, creixent. En el programa t'han donat una base petiteta, una mini formació.*

Però aquest premi només està a l'abast del guanyador. Per tant, amb el que explica en Nico potser només s'obra la porta a una validació de la identitat laboral, en un futur, del guanyador individual del programa, si compleix la condició indispensable de seguir-se formant.

Resumint, els entrevistats no validen la identitat laboral com a prioritària en els concursants: per ells són sempre nens. D'altra banda, però, sí validen la identitat laboral dels adults, tot remarcant com d'important és per aquest rol narratiu. Veure als participants com a nens i no com a professionals, genera contradiccions en els discursos d'aquells que sí consideren el programa com una bona eina professionalitzadora. Tot i que alguns entrevistats parlen del programa com 'només és un joc', la majoria dels nou entrevistats percep que, alhora, la participació en aquests *talent shows* pot suposar una gran oportunitat per iniciar la carrera professional dels concursants.

6. Talent *versus* treball

Com ja sabem, en els programes es vehicula un discurs meritocràtic, i sovint contradictori, sobre el talent i el treball. En la part de recepció d'aquest estudi també hem volgut analitzar com llegeixen els entrevistats aquest discurs. Amb aquest objectiu en ment, en la primera entrevista hem indagat per saber si cada entrevistat individualment es decantava per la vessant essencialista del talent o, en canvi, per la importància del treball, l'esforç i l'aprenentatge. El resultat va ser aquest: en Ramón, la Isabel, en Toni i la Sílvia com els que creuen que tot s'aprèn; a l'altra banda hi

hauria l'Alba, en Leo i la Teresa, que parlen de manera explícita o implícita del talent; i entremig hi són en Nico i en Ricard, amb discursos que combinen de manera equilibrada les dues vessants.

Amb aquests resultats presents, vam portar a terme la segona entrevista. Allà vam trobar-nos que la lectura del programa semblava haver modificat el discurs dels entrevistats cap a una direcció més essencialista o, per contra, més vinculada a l'aprenentatge i el treball. A continuació veurem detalladament en quin grau va canviar el discurs de cada entrevistat.

Comencem pels participants que, inicialment, semblaven menys essencialistes: en Ramón, la Isabel, en Toni i la Sílvia. D'entre els quatre, els dos primers van ser els que, en la primera trobada, van articular un discurs sobre el treball més radical. Ara bé, en la segona entrevista, ambdós van adoptar alguns arguments sobre el talent innat.

En Ramón, inicialment, havia declarat el valor del treball i de l'aprenentatge. Insistia, sobretot, en la importància “de treballar-ho de petit” per convertir qualsevol cosa en “una forma de fer”, per interioritzar-ho. Per ell, “si en saps ja d'entrada és perquè has fet alguna cosa similar i t'és més fàcil”, però “ningú sap de res ja d'entrada” (Ramón). Amb això sembla donar a entendre que res és innat. En canvi, quan parla sobre el programa, el que en diu és molt diferent. Reprèn el tema de l'aprenentatge i el treball, però considera que a algun concursant “ja li surt natural” (Ramón). Tot i que no abandona completament el discurs sobre la importància de treballar les habilitats, incorpora una part important d'elements essencialistes fins, gairebé, equilibrar les dues vessants:

Ramón: Jo crec que deuen haver treballat alguna cosa i que alguns potser canten bé ja de per si i aquí els deuen fer cantar millor. (...) Si se't dóna bé, això et pot facilitar les coses o no. Però al final, per fer bé qualsevol cosa necessites un treball [pausa] mínim.

El treball, doncs, segueix sent important en el seu discurs, però també ho és el talent. A més a més, sembla que si algú ja “canta bé de per si”, aquest individu adquireix un avantatge respecte els altres. Aquesta combinació també l'aplica a l'hora d'opinar sobre concursants concrets:

Ramón: Potser aquest [Raúl] és al que li deu sortir més d'ell i els altres són més treballats. I aquest [Raúl] potser és més perquè és el desparpajo que té, que és més... I potser no, eh! Potser porta temps treballant-ho!

Al discurs de la Isabel li passa una cosa molt semblant. En la primera entrevista parla de la importància d'anar formant-se, d'aprendre amb la pràctica i de l'experiència. Ella destaca que s'ha esforçat molt per ser advocada i que creu que tot s'aprèn, així que va fent diverses feines per acumular experiència. En cap moment parla de talent, facilitat, naturalitat, ni de cap sinònim que s'acosti. Però en la segona entrevista diu el següent:

Isabel: El Fran pobret el veig molt petitonet, molt graciós. No farà gaire cosa perquè si té competició amb altres nois més grans, que porten més experiència... Hi ha nens que van al conservatori i clar... Hi ha nens que des de petits fan ball i conservatori i clar, no és el mateix competir amb nens que no fa res d'això. Que també és cert que hi ha gent que ho té de forma natural i ja està.

Tot i que segueix donant importància a l'experiència i a l'aprenentatge, igual que en Ramón incorpora la consideració que algú pugui tenir les habilitats de forma natural. Més endavant torna a fer referència a aquesta naturalitat indeterminada, però vinculada directament a la identitat generacional dels concursants per justificar les habilitats que demostren. Aquesta aplicació la retrobarem més endavant, per exemple en l'Alba i en Ricard.

En Toni és, dels quatre, l'entrevistat que manté més el seu discurs sobre el valor del treball i l'experiència. En la primera entrevista es descriu com “un noi molt treballador” i, tot i que insistim, no mostra cap indicatiu de creure en el talent innat. És sent orgullós del negoci que va expandir amb molt esforç i treball i explica que tot ho ha après a partir de la pràctica, “començant des de sota” (Toni). Respecte al programa que li ha tocat visualitzar, en destaca les valoracions suaus dels membres del jurat, que tenen l'objectiu “que els nens aprenguin” (Toni). Entén el programa com una lliçó que els permet avançar i que els serà útil per desenvolupar-se com a persones, es dediquin o no a aquest àmbit laboral:

Toni: Estan tots junts vivint i van aprenent a cuinar. Això ho trobo bé. Perquè sinó, clar, no pots avançar. (...) Jo crec que el que els servirà per un futur és això: esforçar-se, treballar en equip... Suposo que mentre vagin avançant al programa, els aniran eliminant i els que es queden aniran aprenent.

Ell considera que els concursants, que són molt petits, deuen haver passat molta estona dins la cuina mirant als seus pares o avis o altres familiars, aprenent encara que sigui una noció. Creu que els falta experiència i pràctica a la cuina i que és precisament això el que els proporciona el programa, a més a més de la possibilitat d'avançar i millorar:

Toni: A part de cuinar, crec que aprenen a soltar-se a la cuina. (...) els seus plats seran cada vegada més elaborats. Que d'això es tracta, que al final del programa, els plats són més elaborats.

Alhora, en Toni valora especialment el treball i l'esforç que fan els concursants, però a vegades els concursants no en tenen prou amb això:

Toni: *Aquest nen [Aimar] molt simpàtic i a més a més té gràcia cuinant. (...) El Carlos, encara que s'esforcés molt, si no saps no saps. (...) El Carlos semblava que s'esforcés molt, però no tenia gràcia fent les coses.*

Aquest concepte de 'gràcia', amb certa càrrega essencialista i que utilitza en escasses circumstàncies, és l'únic element de l'entrevistat que podríem vincular a la concepció de talent que estem investigant.

La escassetat d'elements essencialistes en la segona entrevista del Toni contrasta fortament amb el que es dona en el cas de la Sílvia. Ella tampoc parla de talent ni cap concepte que se li assembli durant la primera entrevista, mentre que en la segona es converteix en un dels temes centrals del seu discurs. Sobre el treball només en parla dos punts de l'entrevista. En el primer fa referència als assajos que els concursants fan, tant en el programa com a casa seva, on considera que abans de les actuacions "hi ha treball segur" (Sílvia). Seguidament assegura que "sense treball no hi ha res a darrere". Però com exemple d'això explica el següent:

Sílvia: *Aarón canta molt bé i cantarà millor si treballa i adquireix els coneixements. Aquest nano [sic], el dia que tingui coneixements encara cantarà millor.*

I és que la Sílvia considera evident que hi ha concursants que ho fan millor de forma natural, que simplement se'ls dona més bé que als altres:

Entrevistadora: *Vols dir que hi ha nens als que se'ls hi dona millor que als altres?*

Sílvia: *Sí home... està clar que sí! Hi ha coses que es tenen o no es tenen. Es pot tenir molta tècnica però... hi ha coses que es porten dintre. L'entorn també hi fa molt, perquè per exemple aquest nen [Carlos Alfredo], la seva mare també és cantant. Vull dir des que estava a la panxa ja va sentir música. (...) És que en algun li han dit 'ho portes aquí, ho portes al cor'. I*

això és veritat. Hi ha nens que canten bé i hi ha nens que de veritat veus que els hi surt de dintre: el sentiment! La tècnica la pots adquirir, l'altre cosa és que siguis un bon intèrpret.

Amb aquest “ho portes aquí, ho portes al cor”, la entrevistada parla directament del que hem descrit com a ‘talent’ en el marc teòric. La interioritat que sembla caracteritzar el talent del que parla la Sílvia també recorda clarament a la definició d’identitat més essencialista, que la concep com a quelcom intrínsec als individus, ocult en algun lloc indeterminat del seu interior.

Al llarg de tota l’entrevista, la Sílvia parla sobre concursants concrets d’aquesta mateixa manera, però utilitzant altres expressions com “té un do de veu” o “la facilitat amb que li surt la veu”. Hem de recordar que aquesta participant és la que havia comentat que una de les concursants cantava bé gràcies a la seva raça, una declaració profundament essencialista en la que estableix una relació entre les seves característiques genètiques i les habilitats que mostrar en el programa. Finalment, la Sílvia també considera que el programa, és possible que, a qui estigui buscant és “algú que vegin que tingui qualitats intrínseques”.

Fins ara hem vist com els discursos inicialment menys essencialistes han adoptat, en major o menor grau, elements relacionables amb el talent innat. Passem ara a veure què passa amb els dos entrevistats que, ja inicialment, incorporaven elements de les dues vessants de manera força equilibrada: en Nico i en Ricard. Cal que aclarim que aquests dos entrevistats no han visualitzat el mateix *talent show*, però que tampoc els ha tocat un episodi del concurs més essencialista dels tres que s’analitzen en el present estudi.

Ja en la primera entrevista, tots dos feien referència, d’una banda, al treball, l’esforç, la constància i l’aprenentatge i, de l’altra, a la facilitat i les característiques innates com a condicionants a tenir en compte. En Nico, que inicialment valorava l’esforç per sobre de la ‘facilitat’, en la segona entrevista defensa la importància de formar-se,

“no només de tenir bona veu”. Amb aquesta primera cita ja podem detectar el que es converteix en la tendència discursiva d'aquests dos entrevistats: tot i mantenir elements de les dues vessants, semblen decantar-se cap a l'aprenentatge i el treball, al contrari del que ha passat amb el sector de participants anteriors. Seguint amb en Nico, durant l'entrevista dedicada als programes, expressa la importància de l'experiència acumulada a partir de la pràctica i valora que els membres del jurat tinguin en compte l'aprenentatge que demostren els concursants:

Nico: [Sobre les valoracions i el repartiment de punts] I a vegades és declinar-se, no perquè tinguin la millor veu o millor vestuari o la millor caracterització, sinó simplement perquè a la setmana que han anat fent la preparació no se'n sortien, no ho feien prou bé. I ells [els membres del jurat] això ho saben, ho veuen i ho segueixen. I aquesta progressió [dels concursants] que és justeta o no és la adequada que ells esperaven, quan [els concursants] surten aquí [a l'escenari del plató] i veuen 'Ostres! Això ha canviat', doncs ho valoren.

De la mateixa manera, en Ricard tendeix a parlar més sobre l'element d'aprenentatge que té lloc en el programa, sense abandonar completament la vessant essencialista. En el punt anterior hem vist com aquest entrevistat fa servir explícitament la paraula 'talent' per validar una possible identitat laboral del concursant guanyador, a qui considera amb un “un gran talent i a més té relacions” (Ricard). La majoria de vegades prefereix parlar sobre l'evolució dels concursants, encara que sovint ho faci utilitzant arguments força essencialistes:

Ricard: La seva evolució és espectacular, no? Però quan els veus des de primeres que ja saben fer segons quines coses, dius... i jo no les he sabut fer mai! [Riu] (...) Quan tallen molt ràpid impressiona... això vol dir que han practicat molt. I ho penses i veus que aquest nen [només] té 12 anys. (...) M'imagino que ha estat entre fogons durant molt temps, amb qui sigui, els seus pares o... (...) I que si tens un gran interès en algo, al final ho aprens.

L'element essencialista d'aquesta declaració es basa, com hem avançat quan revisàvem el discurs de la Isabel, en l'edat dels concursants, que sembla dificultar entendre les seves habilitats com a adquirides:

Ricard: [Els concursants] estan fent classes, però igualment! És una passada... (...) És una qüestió d'aprendre i tal. (...) I quan arriben a la final ja al·lucines! Ja sé que els hi han estat ensenyant tècniques especials i trucs i què s'ha de fer amb aquest producte. Entenc que això els ajuda molt, però igualment...

Per últim falta fixar-nos en els tres entrevistats que inicialment es mostraven més essencialistes, és a dir, en Leo, la Alba i la Teresa. Aquesta darrera, en la primera entrevista ja explicava que hi ha gent que “sí que té un do natural per certes coses”: ella opina que “ajuda ser constant”, però que hi ha gent “que veus que de seguida ho té” (Teresa). En la segona entrevista trobem que el seu discurs gairebé no varia. Tot i que la Teresa segueix expressant certa importància del treball, impera un discurs sobre el talent:

Teresa: M'imagino que [els concursants] deuen haver passat també per un procediment d'aprenentatge. (...) Però clar, és això. Hi ha gent que té aquest tipus de dote. Passa en tots els oficis: sempre hi ha algú que se'n surt més ràpid pel que sigui: tipus d'intel·ligència, del que necessitis en aquell moment... No sé. Que siguis més ràpid, que tinguis més creativitat...

D'aquesta manera, la Teresa, tot i reconèixer el paper indispensable de l'aprenentatge, té en compte que algun, alguns o tots aquests subjectes tenen aquest ‘dote’ de característiques innates.

L'evolució discursiva de l'Alba al llarg de les dues entrevistes també resulta pràcticament inexistent respecte aquest tema. En la primera, ella ja parla de ‘naturalitat’ i de ‘talent innat’ de forma completament explícita, a més d'utilitzar el

terme 'caràcter'. Ella impregna aquest terme d'una càrrega essencialista, descrivint-lo implícitament com un element innat i invariable. Respecte al rol del treball, sembla dir que només pot ser útil per aquella gent a qui ja se li dóna bé des de l'inici:

[Primera entrevista]

Alba: Conec a gent que abans actuava bé i ara actua molt més bé perquè ho ha anat millorant. Vull dir, no pots moldejar-te tu sencer, però sí que pots anar canviant petites coses i millorar de com ets. (...) No del tot, del tot, perquè si ets nefast, per molt que milloris, milloraràs una mica, però no passaràs a ser un gran actor.

Aquest discurs recorda clarament al que formulen la Sílvia —“cantava molt bé i cantarà millor si treballa”— i el Ramón —“canten bé ja de per si i aquí els deuen fer cantar millor”—. Respecte a l'esforç enfront d'un talent innat, l'Alba ho presenta gairebé amb connotacions negatives. Utilitzant un exemple sobre una amiga seva que considera molt bona actriu, proposa la situació següent:

[Primera entrevista]

Alba: Se li dóna molt bé. Va allà i com la vida mateixa. I ho fa amb naturalitat (...) La conec des de fa molt i quan era petita ja era així. (...) Actua molt bé, no vol mai aixafar a ningú i sempre accepta crítiques dels altres. I ella, per com actua, ja ho fa super bé (...) perquè té talent i ha anat rebent molt, ha anat a classes i així. (...) Ella no necessita cridar l'atenció i fer coses per què la mirin; la gent ja la mira de per sí. No s'esforça.

En la segona entrevista torna a vehicular aquest mateix discurs aplicat, aquesta vegada, sobre els concursants. Resulta especialment interessant revisar la manera en la que justifica la possibilitat que les habilitats dels concursants siguin innates. L'Alba considera que a l'edat amb la que estan participant als programes no poden haver tingut temps de treballar-ho:

Alba: *En part potser s'esforcen, però en part perquè se'ls dona bé, perquè és que són molt petits. (...) T'ensenyen a cantar quan ets un fetus? [Ironia] (...) [Parlant d'aprenentatge] Si ets més gran encara, però [sent tant joves] mínimament has de tenir algun talent, tenir talent per cantar.*

Entrevistadora: *Talent?*

Alba: *Vull dir que se't doni bé... No se com explicar-ho...*

Igual que l'Alba, cap entrevistat sap acabar-nos de concretar el significat dels diversos termes essencialistes que utilitzen en el seu discurs.

Tant aquesta entrevistada com la Teresa, doncs, mantenen el seu discurs essencialista, amb alguns tocs de la vessant del treball. Però això no passa en el cas de l'entrevistat que ens falta per revisar: en Leo. Inicialment, ell es mostra amb un discurs molt essencialista. Parla reiteradament de 'predisposició' en pràcticament tots els temes que abordem durant la primera entrevista i, puntualment, ho acompanya de la idoneïtat de combinar-ho amb el "tenir clares algunes tècniques". En Leo, en un moment determinat, manifesta que "tota qualitat es pot desenvolupar". Però encara que pugui semblar que això apuntaria cap a la vessant de la importància del treball i l'aprenentatge, no podríem estar més equivocats. Gràcies al context del moment en que expressa aquesta declaració, podem adonar-nos que en realitat amaga un sentit ben diferent: 'desenvolupar' implica que ja es té prèviament. Així doncs, en Leo no parla d'un 'adquirir', sinó d'un fer créixer alguna cosa amb la que ja comptàvem inicialment.

Però quan aquest entrevistat identifica quin discurs sobre el talent fan els programes analitzats i passa a ser-ne conscient, canvia radicalment el seu discurs. Així, torna a utilitzar el terme 'predisposició', però amb un objectiu molt diferent:

Leo: *Jo penso que la predisposició genètica, si existeix, és limitadíssima. (...) Molta gent acaba desenvolupant unes habilitats o unes altres pel*

simple fet de repetició, d'estudi i d'adquisició d'aquests... no sé si dir-ne fenòmens o influències dels agents primaris.

De manera explícita, en Leo ridiculitza aquest discurs, que havia defensat al llarg de la primera entrevista, a través d'utilitzar l'adjectiu "genètica". Tot i intentar optar pel discurs oposat a l'essencialista, puntualment segueixen escapant-se-li expressions i arguments que apunten clarament a aquesta vessant. Aquest canvi radical d'actitud ens porta a pensar que el discurs de talent que vehiculen els programes i, en un principi, en Leo, potser no és políticament correcte. També és una possibilitat que només es vegi inadequat quan és expressat d'una manera molt explícita o quan se n'és massa conscient.

Durant les entrevistes hem trobat les mateixes ambigüitats i contradiccions que ja presenten els programes en relació al talent i al treball. Hi ha dos grans discursos que conviuen dins el programa i dins la opinió dels entrevistats: un a favor de l'existència de quelcom innat que propicia bons plats o actuacions; i un altre que nega la possibilitat de tenir èxit en alguna disciplina sense estudi, treball i esforç. Aquests dos discursos, en realitat, es complementen. De fet, és interessant com, en general, cap entrevistat abandona el seu punt de vista inicial: només el bascula a favor del que no havia considerat tant important en un primer moment. Cal observar que tots els entrevistats, incloent en Toni, fan referència al talent de manera més o menys explícita, ja sigui amb termes com 'gràcia', 'naturalitat', 'facilitat' o, directament, 'talent'.

7. Mèrit

Al marc teòric hem tractat, a partir de Jo Littler (2013), el funcionament de la meritocràcia. Hem vist com, segons la fórmula meritocràtica, el talent combinat amb el treball determina el mèrit d'un individu. En aquesta categoria, doncs, veurem com els entrevistats tracten el mèrit i si articulen discursos meritocràtics.

Alguns entrevistats donen mèrit als concursants quan perceben que han après, s'han esforçat i/o han treballat. D'entre els entrevistats que parlen d'aquest tipus de mèrit destaca, com podem imaginar, en Toni. En l'apartat anterior hem comentat que per ell és molt important la vessant del treball i l'aprenentatge i això també ho reflecteix en la seva manera d'entendre el mèrit. La lectura que fa del programa va en aquesta línia, considerant que els concursants amb més mèrit són aquells que han après més durant el transcurs del programa.

És una opinió molt semblant a la que, en el subapartat anterior, hem vist que formulava en Nico sobre la possibilitat que els membres del jurat valorin, no “la millor veu o el millor vestuari o la millor caracterització”, sinó la progressió que el concursant ha aconseguit fer durant la setmana de preparació.

Paral·lelament, bona part dels entrevistats valoren fortament un altre tipus de mèrit: el mèrit dels concursants per fer el que fan amb la seva edat. Així doncs, és un mèrit completament lligat a la seva identitat generacional. Respecte aquest mèrit podem trobar una multitud d'exemples:

Nico: *Els acompanyants [dels concursants a Tu Cara Me Suena Mini] veuen que 'oye, jo això ho he fet amb trenta anys, però aquestes criatures ho fan amb dotze anys'. I té mèrit.*

Toni: *[Als concursants] els ha costat molt, però perquè són nens petits. Si a nosaltres que som grans, quan tenim vint invitats ja ens costa [cuinar per molta gent], doncs imagina't als nens aquests. I, tot i així, han sortit bastant bé els plats.*

Ricard: *La majoria semblen adults cuinant, en moltes coses: com tallen... (...) Fan plats que faria qualsevol gran.*

Teresa: La presentació dels plats [dels concursants] la he trobat com molt sòbria, molt adulta.

Una part dels entrevistats també fan comentaris en que validen el mèrit del guanyador i, en alguns casos, també dels finalistes. Per exemple, en Ricard articula un discurs fortament meritocràtic al expressar que, tot i que el programa potser busca un perfil de concursant que els proporcioni audiència, “al final s’han de rendir a l’evidència que n’hi ha un que ho fa millor”. Per en Ricard, aquest concursant s’ha de convertir en el guanyador i, segons la seva opinió, a *MasterChef Junior* realment ho aconsegueix. Llavors, aquest concursant que ho fa millor que els altres és premiat pel seu talent i el seu esforç, és a dir, pel el seu mèrit.

Respecte al mèrit dels finalistes en parlen la Teresa i la Alba. Ambdues coincideixen en que, si algú aconsegueix arribar a la final, és perquè “realment s’ho mereix” (Teresa). Per tant, creuen que el programa realment té un funcionament que permet premiar a qui té més mèrit de manera exacte. Si la seva arribada a la final reflecteix que “ja es mereixen guanyar qualsevol” dels finalistes (Alba), el que finalment guanya és per què encara té més mèrit que els altres.

Ara bé, amb aquesta situació s’oblida una de les característiques de la meritocràcia liberal que adverteix Daniel Bell (1976): una igualtat d’oportunitats no administrada resulta en desigualtat de resultats. Això sí ho té en compte en Toni, però sense mostrar-se crític al respecte. Més aviat al contrari, en Toni sembla que ho dóna per suposat: simplement és com funcionen aquests programes.

Toni: Suposo que mentre vagin avançant al programa, els aniran eliminant i els que es queden aniran aprenent.

Aquest mecanisme meritocràtic, present en dos dels *talent shows* analitzats, només fomenta que els que ja són bons ‘desenvolupin’ les seves habilitats que inicialment ja eren superiors, tal com hem vist que deixaven entendre la Laura, en Ramón i la

Sílvia sense cap mena de remordiment ni preocupació al respecte. Per tant, aquest mecanisme sembla que als entrevistats no els preocupa, sinó que fins i tot ho troben completament just.

Un altre discurs meritocràtic que articulen molts dels entrevistats és el que té en consideració que els programes “et poden servir de trampolí si algú et veu i després et promociona”, tot i que “no es fixaran amb tothom i ho trobo normal” (Isabel). Com ens avisava Allen, seguim creient que el nostre esforç i el mèrit que l’acompanya serà recompensat (2012: 20), de forma natural, per les pròpies dinàmiques socials i del mercat.

Així doncs, tot i que el programa falli en premiar aquell que més s’ho mereix, “si surt alguna veu potent, algú estarà alerta” (Sílvia) i si algun expert considera que algun dels concursants “val, ja l’aniran a buscar” (Ramón). Fins i tot, el mèrit el pot premiar algú no professional, ja que “qualsevol que t’ha vist en el programa potser et demanarà algun dia que vagis a fer una actuació a algun lloc” (Alba).

Però a banda del mèrit que es reconeix als concursants, els entrevistats també en reconeixen als membres del jurat i a la resta de professionals que apareixen en el programa. La Teresa reflecteix aquest mèrit en la consideració que són coneguts, que són prou famosos com per sonar-li:

Teresa: Tenint en compte els meus poc coneixements que tinc en cuina [riu], que em sonin... [Riu] Doncs suposo que sí, que deuen ser eminències.

L’Alba també parla del mèrit del jurat, però per queixar-se del seu protagonisme en el programa, que considera desproporcionat i que emmascara el mèrit que realment importa, és a dir, el dels concursants:

Alba: [Sobre el mèrit que el programa dóna al jurat] Potser s'hauria de donar més importància als nens, que se'n dóna, però no prou en comparació a la importància que es dóna als coaches. Per molt que hi hagi intervingut David Bisbal, el nen també... És qui es posa allà a l'escenari, qui es posa a cantar. Per molt que li hagi ensenyat... Vull dir que tindrà un pes el que li hagi ensenyat, però el nen és el nen.

Finalment, pel que fa al mèrit de la resta de professionals dels programes, tots els entrevistats que han visualitzat un episodi de Tu Cara Me Suena Mini coincideixen en tenir en compte el mèrit dels adults acompanyants dels concursants, així com de "l'equip tècnic de col·laboradors, ja no només de maquillatge, sinó de l'equip que preparen els *nanos* per sortir aquí a cantar i a ballar, que tenen una feinada molt i molt gran" (Nico). Perquè els que s'esforcen en els programes no només són els concursants:

Nico: No és només el mèrit del nen o la nena, sinó que l'acompanyant també té el seu mèrit. Tu com ets adult o adulta has de fer més esforç que el petit. (...) Està el mestre, està l'acompanyant o l'actor i està el presentador i el jurat. Són tots un equip que treballa pel nen, perquè ho faci bé.

En Nico, doncs, identifica tot un seguit de professionals que cal reconèixer-los també la seva feina i el seu mèrit i no quedar-nos, solament, amb el mèrit dels concursants.

En relació al mèrit, els entrevistats proposen discursos sobre la legitimitat del sistema meritocràtic. Veuen just i normal que el propi sistema recompensi les habilitat excepcionals que alguns concursants tenen. Tot i que aquest reconeixement sigui en un futur, perquè els participants són molt petits encara, segur que es produirà. De la mateixa manera que als programes, els entrevistats creuen que tothom serà recompensat en relació a les seves capacitats.

8. Èxit

A continuació tractem els discursos sobre l'èxit que els entrevistats articulen en relació als programes i els seus personatges. En general són uns discursos molt lligats al mèrit, on es té en consideració el talent i el treball combinat. Tots els entrevistats semblen opinar que, quan es combinen aquests dos elements principals, juntament amb tota una llista que desglossarem en aquest subapartat, el resultat és sempre un èxit merescut. Sovint l'èxit és entès com la recompensa o reconeixement al mèrit, tant dels concursants com dels membres del jurat i altres professionals del programa.

Abans de començar cal comentar que els participants, en aquest apartat de l'estudi, acostumen a diferenciar entre l'èxit dins el programa i l'èxit professional fora del programa. Això estaria relacionat amb el fet que normalment no validen la identitat professional dels concursants ni el programa com una experiència laboral, ja que el concurs només “és un joc” (Toni). Per aquest motiu, primer parlarem de l'èxit dins el programa, relacionat amb quines característiques necessiten tenir els concursants per poder accedir al programa i mantenir-s'hi fins obtenir el premi. En segon lloc, veurem de quina manera parlen els entrevistats sobre l'èxit fora del programa, molt més de caire professional i pràcticament vinculat en la seva totalitat als membres del jurat i als altres adults que participen al programa.

Així doncs, veiem què passa amb l'èxit dins el programa. Respecte a aquest tipus d'èxit, tots els entrevistats coincideixen en que no n'hi ha prou només amb treballar o només amb que un concursant tingui habilitats, és a dir, talent. En la categoria en la que hem tractat el binomi treball enfront talent, hem vist com cada entrevistat es decanta, en un moment o altre, per alguna de les dues vessants. En la present categoria sobre èxit, això torna a donar-se i els resultats són pràcticament els mateixos que comentàvem sobre la segona entrevista, amb en Toni essent l'entrevistat que més té en compte l'esforç i el treball, i la Sílvia i l'Alba com les que més expressen un discurs de talent com la clau per triomfar. Però respecte el tema

de l'èxit, les tendències no són en absolut tant marcades i tots els entrevistats tenen en compte elements de les dues vessants.

Segons el conjunt d'entrevistats no només n'hi ha prou amb que una persona sàpiga simplement cantar, cuinar o imitar: necessita que es donin tota una sèrie de característiques o, com a mínim, bona part d'aquestes. En primer lloc, per entrar en el programa necessita “saber estar davant de la càmera a part de la bàsica de saber cuinar” (Toni), és a dir, “la capacitat d'expressar-se davant de la càmera” (Teresa). Que es mostrin còmodes, per exemple, “sobre l'escenari” (Alba). Diversos entrevistats també consideren que es té en compte la personalitat a l'hora de seleccionar els concursants:

Isabel: Hi ha nens que ho fan molt bé i n'hi ha uns altres que crec que els agafen pel caràcter o per la forma de ser. (...) Jo penso que cantar bé no és lo principal. Jo penso que han de saber cantar, però sobretot penso que val la persona: el desparpajo, que siguin graciosos, que siguin amables, que es vegin contents, que sigui una mica el perfil que si no va a guanyar s'enfadi... (...) Busquen perfils potser que cridin l'atenció.

Un cop dins el programa, el que establirà el mèrit del concursant i, per tant, el seu èxit, és la combinació d'esforç i d'unes habilitats excel·lents, com ja sabem. En Toni opta per destacar, sobretot, el component d' “esforç, treball i companyonia”. Ara bé, si no es té “gràcia fent les coses”, un gran esforç no és suficient, perquè el que els membres del jurat valoren és que “al final surti bé” (Toni). En Ricard hi està d'acord:

Ricard: El que jutgen, al final, jo crec que és que estigui ben fet, que tingui bon sabor...

En canvi, la Sílvia creu detectar, a banda de la importància fonamental del talent, certa preferència dels membres del jurat pels participants que opten pel seu estil:

Sílvia: He vist [els membres del jurat] com si fossin més sensibles a la cançó espanyola quan canten en castellà que quan canten en anglès. Potser és un factor que aprecien molt, el poder cantar de la manera que ells canten. I el deix andalusí que tenen molts dels [concurssants] que passen... (...) Hi ha hagut una nena que no arriba [no passa la prova]... Potser no ha triat bé la cançó, perquè malament cantant no l'he sentit, però si el que busquen [els membres del jurat] és que els motivi alguna cosa, que els bellugui alguna cosa... No, la nena només cantava.

Aquest factor referent a “que els bellugui alguna cosa” tan indeterminat, però que sembla la clau de l'èxit dins els programes, és el que en aquest estudi hem estat tractant a partir del terme ‘talent’.

Segons en Ricard, un altre factor que permet als concursants anar superant les diverses fases dels programes i evitar ser eliminats és la capacitat necessària d'adaptar-se a les condicions de les proves. En aquesta mateixa línia trobem les consideracions d'en Toni, l'Alba i en Nico. Tots tres aprecien que el programa ajudi als concursants a avançar, a progressar, a partir d'anar aprenent:

Alba: (...) per molt que passis o no, aprens a millorar i anar canviant, perquè si només t'estanques en un estil... Han d'aprendre també a fer altres coses.

La necessitat d'avançar, sigui fent referència a un poder d'adaptació o sigui no estancant-se en un estil concret de música, connecta directament amb el que Bauman considera el problema postmodern de la identitat: una obsessió per evitar l'encolatge i mantenir les opcions obertes (1996: 18).

A més a més d'aquestes característiques i capacitats que hem mencionat, alguns entrevistats també han volgut destacar una actitud difícil de descriure, que en bona part parla d'una “voluntat de guanyar” (Ramón). És una voluntat que els concursants

necessiten per poder aprofitar la seva estada en televisió i per poder triomfar en el programa:

Nico: A aquesta edat tenen molta voluntat i ganes de fer. I ja hi ha qui es presenta aquí perquè li va això.

Entrevistadora: No a tots els hi va això?

Nico: No. Està clar que no tots tenen... no les qualitats, no parlo de qualitats, però sí l'actitud. Tu pots veure un nano [sic] que amb la seva actitud ja és més pro a fer allò que un altre, que potser és més paradet. Això no vol dir que el que és més paradet no tingui una veu millor. Per això dic que no entro en la qualitat de cantar bé, etc. Perquè tu veus que estan fent una preparació i el veus amb aquell neguit, amb allò que dius 'ostres!'.

Tant l'Alba com en Ramón perceben que aquesta actitud i voluntat de guanyar es fomenta fortament des dels programes. Segons ambdós entrevistats, els concursants “estan com molt marcats a anar cap a la final, a guanyar, a ser els millors...” (Alba) i troben que els membres del jurat juguen un paper important a l'hora d'estimular aquesta actitud.

Passem ara a veure com els entrevistats perceben l'èxit que té lloc fora del programa. Com hem avançat en la introducció d'aquest subapartat, normalment parlen sobre aquest èxit entenent-lo com un èxit de caire professional i adjudicant-lo principalment als membres del jurat. Cal dir que aquest rol narratiu concret, juntament amb altres personatges dels programes que nosaltres hem identificat com ‘experts’, l'abordarem profundament en la següent categoria.

Una part important dels entrevistats identifica als membres del jurat com a individus d'èxit, que mereixen el rol de superioritat que els ha atorgat el programa. Són professionals que ja tenen “el seu forat” en un àmbit laboral de difícil accés (Isabel). Per exemple, en Ricard comenta el següent:

Ricard: *Són grans xefs, no? Estan formats, tenen restaurants, dirigeixen equips de persones en formació...*

Els participants també acostumen a validar l'èxit dels professionals convidats com a merescut, ja que se l'han treballat i, tal com és ha de ser, el seu mèrit s'ha reflectit en la fama i els premis: són "gent que ha treballat i s'ho ha guanyat" (Teresa). Veiem-ho sobre un exemple que trobem a l'entrevista d'en Toni. Ell està convençut que els concursants es fixen en els membres del jurat i en els cuiners convidats, perquè, quan siguin grans, "volen ser cuiners i tindre un restaurant i, si pot ser, amb estrelles Michelin: igual que ells" (Toni). Més endavant torna a insistir-hi, considerant que l'aparició d'aquests convidats en el programa és molt positiva, ja que fomenta que els nens "s'esforcin en allò que volen fer: en un futur tindre un restaurant, tindre estrelles Michelin i tindre una imatge" (Toni).

En Nico proposa uns altres indicadors d'èxit dels membres del jurat:

Nico: *Si la Mónica Naranjo canta bé farà moltes cançons i sortirà a molts programes i farà molts bolos. Sinó, al primer bolo hi anirà molta gent i al segon ja no anirà ningú. I als programes no la cridaran perquè no ven.*

Així doncs, un dels indicadors que proposa aquest entrevistat està relacionat amb la quantitat de feina que rebi: com més popularitat, és a dir, més èxit, més *bolos* farà i a més programes la sol·licitaran. L'altre indicador que suggereix en Nico és de caire capitalista: com més vengui, més èxit tindrà, perquè sinó ven, no se li oferirà més feina i, per tant, se li negarà la possibilitat de mantenir i expandir el seu èxit.

Per tal d'accedir a l'èxit professional, els membres del jurat i els convidats també han d'haver comptat amb una sèrie de característiques i habilitats. Per exemple, la Sílvia destaca el carisma i la trajectòria professional de David Bisbal, mentre en Nico emfatitza en l'esforç i la sort de Santiago Segura, "que va sortir de res i ha arribat al que és ara".

Per l'Alba, tenir èxit és el mateix que ser famós: és el mecanisme que reflecteix l'èxit. És simple: com més èxit, més famós. Segons ella, per ser un membre del jurat cal complir un seguit de requisits, entre els quals inclou la fama ja adquirida:

Alba: Suposo que [han de] tenir caràcter, han de tenir passió per la música... (...) Sobretot han de ser famosos.

Com ja hem explicat en el subapartat de talent *versus* mèrit, 'caràcter' és un dels termes que ella utilitza gairebé com un sinònim de 'talent'. També sabem que 'passió' és un terme molt utilitzat en el llenguatge dels *talent shows*, sobretot com a indicador d'aptitud dels concursants (Couldry i Littler, 2011: 270), i que també és de naturalesa essencialista. Per tant, per aquesta entrevistada, les característiques que permeten accedir a l'èxit són, principalment, essencialistes. Això suposa que el mèrit que es reflectirà en l'èxit és de naturalesa innata i que aquells que ho tenen des de naixement estaran, pràcticament, destinats a convertir-se en subjectes d'èxit.

En Ramón també parla sobre els requisits per tenir èxit més enllà del programa. Assegura que per triomfar s'ha de treballar molt, caure en gràcia, tindre sort i habilitats i "tindre el que s'ha de tenir" (Ramón). Novament, és una concepció molt essencialista de l'èxit, tot i que aquest entrevistat inicialment es mostrava molt escèptic davant els condicionants de naturalesa innata. Cal dir, però, que respecte a aquest tema, la seva opinió es podria resumir així: el talent pot ajudar, però el treball és més determinant.

Tot i que aquest tipus d'èxit professional majoritàriament s'adjudica als adults professionals del programa, en casos puntuals hi ha, com a mínim, indicis que també algun dels concursants el poden adquirir. Aquests concursants són els guanyadors del *talent show*. Segons l'Alba, aquest és, precisament, l'objectiu de *La Voz Kids*: "crear nous famosos en el món de la música", és a dir, ajudar als participants amb talent a assolir l'èxit que es mereixen.

La Sílvia, que sols ha vist el primer episodi d'un dels programes, parla sobre aquest tipus de participants d'una manera força semblant a com ja hem descrit l'èxit, tant dins del programa com l'associat als membres del jurat:

Sílvia: [El guanyador ha de tenir] una força, una veu, una personalitat, una manera de cantar, una manera de ser... que clar, també penso que amb nanos [sic] tant petits, no sé si realment es pot arribar a donar. Perquè no sé si [els programes] busquen una Marisol o què busquen! Busquen un nen o una nena que canti molt bé i que li vegin un futur? Podria ser. Suposo que deuen anar per aquí. Algú que vegin que tingui qualitats intrínseques i que, a més a més, les pugui aprofitar, que suposo que això és el que es deu veure al llarg del cribratge de les diferents proves. Perquè potser aquest canta molt bé, però és un cantamañanas i d'aquest no en traurem mai res. L'actitud suposo que deuen tenir també en compte, en les properes proves que deuen fer.

Per tant, segons aquesta entrevistada, l'èxit dins el programa reflecteix la possibilitat d'un èxit futur: si dins del programa demostra que pot aprofitar les seves qualitats intrínseques, és a dir, el seu talent, i confirma tenir la resta de característiques necessàries (veu, personalitat, actitud...), el programa li permetrà accedir a l'èxit que es mereix.

En canvi, en Ramón discrepa totalment d'aquesta consideració. Ell opina que aquest és el “discurs que venen” els programes, però que és completament fals:

Ramón: Suposo que [al presentar-te al programa], ja estàs predisposat a fer certes coses i a dir 'jo vull triomfar per sobre de qualsevol cosa' (...) I aquí és més, vendre el producte de 'tothom pot triomfar'. No, triomfen tres o quatre i la resta... (...) I a més [des del programa] fomenten aquest 'a guanyar' i aquest 'triomfador'... (...) Però potser qui guanya no és qui triomfa. Potser no. Perquè si no recordo malament aquest (David Bisbal)

no va guanyar i és l'únic que més o menys ha quedat... O sigui que no només és guanyar un concurs, sinó després tindre més d'aixòs [sic].

És interessant notar aquest “d'aixòs” final, que sense acabar de saber explicar en què consisteix, sembla fer referència al conjunt de característiques que conduiran el concursant a l'èxit.

Qui sí que sembla tenir més clares aquestes característiques són els dos entrevistats que centren la seva atenció en els concursants guanyadors. D'una banda, sobre la guanyadora de *La Voz Kids*, l'Alba opina que ha guanyat perquè “canta super bé”, millor que els altres dos, i perquè destaca a l'escenari:

Alba: La veia com molt petiteta i quan sortia a l'escenari 'fua!' [expressió de sorpresa]. Cantava molt bé.

Per l'altra banda, en Ricard es fixa en el guanyador de *MasterChef Junior* i el descriu, molt impressionat, d'aquesta manera:

Ricard: Qualsevol persona que vegi a aquest nen cuinar el tindria com a favorit tot el programa. És que és molt estrany aquest nen. No és un nen típic. Jo el seu comportament no l'entenc. Un crio típic no està tot el dia així, super content esperant tallar les hortalisses i sabent totes les receptes que sap i fent-ho tot tant polit i tant net... No és molt normal. Un nen és més desastre normalment. (...) M'imagino que ha estat entre fogons durant molt de temps, amb qui sigui, els seus pares o... (...) I clar, un crio tant sistemàtic, tant dirigit a fer una cosa molt concreta, a fer-la tant bé... És un superdotat de la cuina.

Segons el que podem entendre per la seva manera de parlar sobre aquests concursants, tant en Ricard com l'Alba consideren que el seu triomf en el programa

és més que merescut. A més a més, en Ricard sembla deixar entendre que estan destinat a assolir un gran èxit professional, en un futur, sense cap mena de dubte.

Un cop arribat a aquest punt cal recuperar el tema que hem tractat a la categoria de mèrit: la possibilitat que els programes serveixin “de trampolí si algú et veu i després et promociona” (Isabel). En altres paraules, la gran majoria dels entrevistats coincideixen en considerar que la participació en els programes pot funcionar com una plataforma publicitària que permeti accedir a l'èxit, guanyis o no el concurs. Aquesta consideració també la fan respecte els adults que participen en el programa, sobretot en el rol d'acompanyant a *Tu Cara Me Suenas Mini*, però també pels membres del jurat.

Respecte a aquest tema, en Nico opina que, ja a l'hora de seleccionar els adults que participaran en el programa, “busquen a gent que no té gaire projecció professional en aquell moment, que no té gaire feina”. De la mateixa manera, la Isabel creu que els que ocupen el rol d'acompanyants són allà per promocionar-se: “és una forma que et vegi la gent”. Pensa el mateix respecte als membres del jurat:

Nico: *“la Mònica Naranjo (...) en el seu moment va ser famosa amb tot allò de cantar i penso que està al programa per la promoció de la seva gira”.*

En canvi, la Teresa es mostra molt més comprensiva respecte el que considera l'objectiu real de l'aparició, en televisió, dels membres del jurat de *MasterChef Junior*. Ella explica que formar part d'un programa d'aquestes característiques els permet donar publicitat als seus restaurants: forma part de la seva feina. Així doncs, els programes, tant pels concursants com pels professionals, són una manera de promocionar-se i aconseguir, recuperar i/o mantenir l'èxit.

En resum, la concepció de l'èxit està lligada amb el mèrit, el qual es valora segons el talent i el treball. Segons els entrevistats, l'indicador més clar de l'èxit és, per als adults, el reconeixement públic de la seva feina i, per als nens, la recompensa o

premi final. D'altra banda, a més de la recompensa, els entrevistats reconeixen, sense cap mena de dubte, que els participants que més lluny han arribat en el programa tindran un futur assegurat al món professional. En altres paraules, estan segurs que el talent dels concursants es veurà recompensat també amb el reconeixement en forma d'èxit que es mereixen.

9. Experts

En aquesta categoria ens centrarem en la figura que hem anomenat 'expert'. Formada, bàsicament, pels rols narratius dels membres del jurat, encarna la proposta d'adult d'èxit en els programes analitzats. El tema dels experts no va ser gens fructífer en la primera fase de les entrevistes: només en va parlar en Nico, en Ramón i, el que més, en Leo. En la segona entrevista, en canvi, ha estat un dels temes principals.

Sobre aquesta figura ja n'hem anat parlant al llarg de tot l'apartat dedicat a la recepció, però ara cal centrar-nos-hi per tractar-la en profunditat. Hem vist com, en general, els entrevistats els diferencien individualment i els identifiquen com adults treballadors, és a dir, reconeixen aquesta com la seva identitat prioritària. Es valida completament la seva identitat laboral —la feina “és la seva vida” (Toni)— i s'entén el seu èxit com a merescut, a través d'un conjunt d'indicadors que varien segons l'entrevistat. També hem explicat que, sobretot els entrevistats que han visualitzat *Tu Cara Me Suena Mini*, consideren que participen als programes per tal de promocionar-se.

A continuació ens fixarem en els actants que els entrevistats semblen detectar en aquests experts, investigarem si es consideren, o no, models a seguir pels concursants i tractarem els diferents rols dins el grup del jurat que els participants identifiquen. Seguidament ens preguntarem sobre la posició de superioritat que els experts articulen, ens fixarem en què opinen els entrevistats sobre les seves valoracions i, finalment, veurem si validen el seu estatus d'experts.

En un moment donat, la Sílvia parla sobre la relació entre els membres del jurat de la *La Voz Kids*, que considera “normal” i, en alguns moments, hi detecta una mica de competició. L’element competitiu considera que es deu a que “tots volen tenir el millor equip i els millors cantants, perquè si el seu equip guanya, ells també” (Sílvia). Aquest paper tant actiu en el funcionament del programa, que la Sílvia entén que tenen els membres del jurat, ens diu que els considera com un dels actants subjecte del relat narratiu del programa: comparteixen el mateix objecte que el subjecte concursant, és a dir, guanyar. Més concretament, l’objecte que els adjudica la Sílvia és el de trobar (relat de no-disjunció) el millor equip de cantants, per posteriorment poder guanyar el concurs.

L’Alba i en Ramón, que com la Sílvia han visualitzat un episodi de *La Voz Kids*, també parlen sobre el paper dels membres del jurat d’una manera semblant. La primera detecta que es dóna massa importància a aquest rol narratiu, mentre que, per en Ramón, els membres del jurat també van al programa a jugar:

Ramón: També juguen. Fan les gesticulacions, quan s'aixequen, quan surten allà a abraçar-se i a dir-los 'què bé que ho has fet'... (...) Deuen haver buscat perfils de gent que li vagi el joc de fer aquestes coses. A Bisbal li va l'espectacle: s'hi suma, salta, fa... Malú també: va i s'abraça i es posa a plorar... La que potser em sorprèn més és Rosario: no la veia tant per entrar amb el show aquest de fer aquestes coses. Ara ja sí [riu]. Ha entrat i ha jugat.

Tot apunta, doncs, que els membres del jurat de *La Voz Kids* també són un subjecte principal en el programa, gairebé al mateix nivell de joc que els concursants, tot i que en una posició de superioritat, com veurem més endavant. Cal mencionar que, al ser els beneficiaris de l’objecte quan aquest és aconseguit, també passen a ocupar el rol narratiu del destinatari.

La majoria d'entrevistats consideren als membres del jurat com els adjuvants principals. En Toni, fins i tot, s'hi refereix en diverses ocasions amb el nom col·lectiu de 'professors'. En la mateixa línia, una de les coses que més valora positivament la Teresa dels programes són els moments en que aquest rol narratiu ajuda als concursants, per exemple, a través dels consells que els donen i, fins i tot, creu "que ho haurien de fer més" (Teresa).

En Nico creu que, tant els acompanyants de *Tu Cara Me Suen Mini*, com els membres del jurat, participen en els assajos dels concursants i els ajuden a millorar al donar-los consells. Sobre el conjunt de professionals que inclou aquests dos rols narratius, juntament amb altres professionals del programa, en parla així:

Nico: Doncs que tens les persones, que són experts i que t'ajuden, perquè en saben, a fer o a aconseguir allò que tu necessites.

Així doncs, aquí tenim un primer indici de validació del seu estatus d'experts, sota el clar paper d'adjuvants dels concursants. En canvi, la Isabel demana que l'ajuda que els acompanyants dels concursants els proporcionen fos més limitada, ja que durant la actuació els acaben eclipsant:

Isabel: Però bueno, pienso que habría d'estar més dedicat als nens. Que ells [els acompanyants] els donessin un cop de mà, però que a l'actuació sortissin els petits. Perquè a vegades no mires els nens; mires els grans.

Aquesta petició de disminuir el protagonisme dels experts també la formula l'Alba. Com ja hem dit, considera que tenen massa protagonisme, tot i que reconeix com a valuós el seu paper d'adjuvant: "tenen la responsabilitat d'anar-los marcant i anar-los dient com ho han de fer, perquè no aniran els nens sols" (Alba). D'altra banda, aquesta entrevista també s'adona d'un altre conflicte:

Alba: És estrany perquè tu [els coaches] els ensenyas [als concursants], però alhora ets tu qui has de decidir qui se'n va fora. Hi ha molt contrast entre 'tu els ensenyas, bon rotllo' i després has de dir 'tu te'n vas fora'.

A més del seu paper com a adjuvant, ella també hi detecta el d'oponent, que s'oposa a que el subjecte —els concursants individuals— pugui accedir a l'objecte —passar de fase i guanyar el concurs. Alhora, aquest poder de decisió sobre el subjecte que els reconeix ens porta a pensar que també hi detecta l'actant de destinador: els membres del jurat proporcionen l'objecte al subjecte.

Sobre què necessita una persona per convertir-se en membre del jurat, és interessant com l'Alba destaca que, a part de tenir passió per la seva feina, cal que sigui famós i tingui capacitats per ensenyar. Ella creu que el fet que siguin famosos aporta als concursants motivació:

Alba: Tenir un coach famós, als nens els aporta motivació, que no que tinguis el típic profe de música... Jo crec que si veus que és famós t'incentiva a dir 'va, doncs seré com ell o seré com ella'. (...) que els hi serveixi de referència. (...) que poden arribar a ser com ell. (...) Que els hi serveixi com exemple, que els hi serveixi de 'vale, jo seré com ell; encara que potser no guanyi, però ell s'ha esforçat a la vida i ha arribat on està i ara és aquí cantant de molt èxit'.

Aquesta consideració ens porta directament al següent tema a tractar: el dels experts com a models a seguir. Podem notar fàcilment com l'Alba creu que els joves concursants es fixen en els membres del jurat com a models de referència: volen ser com ells.

Igual que l'Alba, bona part dels entrevistats creu que els experts del programa, en especial els membres del jurat, són els ídols en els que es fixen els concursants: són 'altres significatius' a partir dels quals els concursants construeixen la seva identitat,

conformant el seu 'jo' anàlogament als experts que es prenen com a models. Ara bé, cal mencionar que no es parla d'aquestes figures com a referents per configurar la totalitat de la identitat, sinó només per construir una dimensió molt concreta, que és la de la identitat laboral. L'argument que, en general, expressen els entrevistats és aquest: són professionals que han triomfat en el seu àmbit laboral, que és la seva passió; per tant, els 'nens' s'hi fixen perquè volen ser com ells i triomfar en aquesta vessant ocupacional.

D'entre els entrevistats que llegeixen els membres del jurat com a models, n'hi ha que són conscients que poden no ser els únics referents que els concursants tenen en compte: no són els seus únics 'altres significatius', però són bons models, que transmeten valors positius.

Toni: Suposo que ells [els concursants] deuen tenir també les seves opinions dels seus cuiners. Potser els hi agrada el Chiquetete aquest o el Ferran Adrià. Si a aquest [concurrant] li preguntes, et dirà 'jo vull com un Ferran Adrià' o 'com una Ruscalleda', no? Suposo que cadascú [dels concursants] tindrà la seva opinió. Ara, com que ho han vist a la tele MasterChef, doncs suposo que clar, volen ser com ells. (...) Són els seus referents.

Entrevistadora: I creus que són bons referents?

Toni: Sí, home, clar. No s'ha sentit mai a parlar malament d'ells, no? Sí, perquè no? Un jove, un una mica més gran i una noia. Doncs bé, sí sí. Per mi sí. Són models que poden seguir els nens tranquil·lament. (...) Els hi transmeten el treball, el companyerisme [sic], que han de treballar junts...

Sobre el fet que els concursants puguin tenir altres referents, la Isabel pren una posició més radical. Ella assegura que els membres del jurat i els acompanyants no són, en absolut, els models que segueixen dels concursants. Reconeix la necessitat que els joves tenen de buscar un ídol al que prendre de model, però no són aquestes figures del programa, sinó unes altres diferents:

Isabel: Jo crec que ni es fixen en el jurat ni en el que els ajuden a fer la imitació. Jo penso que es fixen directament amb la persona del vídeo [a la que han d'imitar], el famós famós de veritat, al cantant. Perquè aquests [els acompanyants] al final són col·laboradors i aquests [els membres del jurat] són... bueno, fan la seva feina, però no són cantants. Els nens es fixen en allò que els crida l'atenció. Et fixes amb una Britney Spears, en una Katy Perry, lo que està ara de moda. Justin Bieber. En allò que mouen masses de veritat. Perquè al final, a Espanya, no hi ha grups d'aquests o solistes aquells que dius super famosos que mouen mogollón de gent. Lady Gaga. Volen ser super famosos i super guais com les seves ídols.

Per tant, segons el que explica la Isabel, els ídols que el programa proposa als concursants i, per extensió, a l'audiència, no són els membres del jurat o els acompanyants, sinó un altre tipus d'expert que està per sobre, que encara té molt més èxit que ells. En canvi, en Nico sí que considera als membres del jurat, als acompanyants i, fins i tot, al presentador com als models de referència dels concursants:

Nico: El jurat segur. Tens el Llàcer que és un tíó polivalent. Tens la Mónica que és una cantant, és una noia que amb el seu esforç canta. (...). Les nenes jo suposo que... totes les nenes que vulguin cantar volen ser com ella, que és molt expressiva i té aquest xorro de veu que als nanos [sic] els encanta. O quan el Fuentes fa pallassades, els crio 'oh, jo vull ser humorista com aquest'. O el pallasso de Santiago Segura, doncs molts deuen dir 'jo vull ser actor com ell, divertit i graciós i tal'.

Com podem percebre, considera que són referents amb valors positius. A més a més, també creu que són uns referents que molta gent segueix i que compleixen una funció necessària per tots aquells que entren o volen entrar en el seu món professional:

Nico: *Segur que els segueixen, segur. Jo crec que molts, quan entren en aquest mundillo, diuen 'doncs jo vull ser com...'. Molts van buscant ídols, van buscant persones que ells, en el futur, els agradaria ser o fer allò.*

D'altra banda, en Ricard i la Teresa semblen deixar entendre que els membres del jurat utilitzen aquesta posició de referència i el poder que els atorga ser un model a seguir, per legitimar una elit a la que pertanyen. La Teresa critica que a la final de *MasterChef Junior* els plats que els concursants preparen tinguin "com molt de luxe" i sembla percebre que els membres del jurat, juntament amb els altres experts que han aparegut al programa, en tinguin part de la responsabilitat. En Ricard fa un comentari al respecte una mica més explícit:

Ricard: *Restaurants com el Cellar de Can Roca estan molt bé, però és d'una elit, o pretén ser d'una elit. (...) A mi m'agradaria anar-hi. He provat algun i està molt bé l'experiència. Molt diferent. Però està una mica sobre dimensionat. Per això es fa aquest programa. Per aprofitar aquest moment de la cuina moderna.*

Paral·lelament, aquest entrevistat té molt clar que dins el grup del jurat, cada un dels seus integrants ocupa un rol molt marcat:

Ricard: *Jo crec que [el Jordi] fa més el paper de dolent que els altres. Més el paper de sever, de borde... Sempre ha de dir-la més grossa. En canvi [el Pepe], quan fot una bronca és més... Intenta fer més servir el sentit de l'humor, no tant el sarcasme, no? Sí que pot enfadar-se, però és una manera més continguda. És com més simpàtic. I aquesta dona [la Samantha], jo trobo que li reserven un paper molt secundari en el programa. (...) Crec que hi ha un cert masclisme (...), tenen molt més pes les valoracions que diuen, que fan servir, els dos homes. I si t'hi fixes, hi ha una espècie de guió pel qual tots tres repeteixen sempre alguna part i*

ella sempre diu lo dels "comedores sociales", lo del reciclatge... Les coses més tendres...

Segons en Ricard, n'hi ha un que fa de 'dolent', un que fa de 'simpàtic' i una, més secundària, que representa més la tendresa. És interessant, d'altra banda, com aquest discurs masculista que identifica en Ricard, en Toni l'incorpori sense voler quan li preguntem sobre els membres del jurat:

Toni: Sí, estan bé els dos [Jordi i Pepe]. El Pepe ha sigut una mica més simpàtic i fa les coses una mica més amb gràcia. I el Cruz sempre és més serio, però molt antipàtic aquí en aquesta situació. Ah, bueno, i la Samantha pues... bé, l'únic que només ha tastat dos plats o tres. Ha estat una mica més secundària. Els primers han estat ells dos. Pepe més simpàtic i Cruz més serio.

Per en Toni també resulta fàcil identificar aquests tres rols interns diferenciats. És possible, doncs, que aquests rols interns siguin més clars a *MasterChef Junior* que a la resta de programes, tot i que en Nico també identifica rols desiguals a *Tu Cara Me Suen a Mini*.

Nico: Sempre es va buscant un jurat això, dinàmic, divertit, polivalent, que sempre n'hi ha un, que jo diria que és l'Àngel, que tot i que somriu i és molt cachondo, és una miqueta més tècnic, més professional. I això també marca una miqueta la resta dels membres del jurat. Ell dóna una miqueta la idea i si és molt dur, els altres tres ho revisen i ho saben arreglar una miqueta. I jo crec que respecten molt a l'Àngel. Tots tres respecten molt a l'Àngel, és a dir, té el criteri que va marcant una mica a tots i el tenen en compte.

Igual que ho feien en Ricard i en Toni amb els dos homes del jurat respecte Samantha, en Nico percep una diferència de poder. Segons el que explica, un dels

membres del jurat té un rol diferenciats de superioritat respecte els seus companys experts: és qui marca la línia discursiva i els altres van a remolc seu. En un altre punt de la seva entrevista també explica, implícitament, que el jurat transmet una aura de poder i respecte: parlant sobre el públic, explica que aquests no deixen d'aplaudir fins que el jurat parla, "perquè s'ha d'escoltar el que diuen" (Nico). Ara bé, ell opina que els membres del jurat, tot i carregar un rol de certa superioritat, no estan ni per sobre dels experts que fan el paper d'acompanyants ni per sobre del presentador. Segons ell, podrien intercanviar-se els papers sense problemes i, per exemple, donar a Santiago Segura el rol de jurat.

En canvi, la resta d'entrevistats que fan referència a la superioritat del jurat discrepen completament amb el que explica en Nico. La Isabel considera que "el jurat són els *jefes*", per sobre dels adults que participen a *Tu Cara Me Suena Mini*. Alhora, aquests adults estan per sobre dels concursants infantils. De la mateixa manera, l'Alba explica que els *coaches* de *La Voz Kids* estan per sobre dels seus assessors, però que és sempre una superioritat justificada, ja que els primers "en saben més".

Tot i aquestes discordances, el conjunt dels entrevistats sí que identifica una forta superioritat dels membres del jurat respecte als joves concursants. Quan parlàvem dels actants que vinculen als experts, hem vist com l'Alba detecta un conflicte: els membres del jurat són alhora adjuvants i oponents dels concursants. Amb aquest doble rol narratiu, acaben sostenint molt de poder respecte els subjectes principals del relat. En Ricard també fa referència a aquesta diferència de poder, però sembla que no la posa en dubte:

Ricard: *És com que... 'Jo sóc el jurat i hi ha aquesta distància entre tu i jo, i jo sóc el que sap que tu no pots continuar aquí'.*

En comptes de posar-ho en dubte, com semblava que podia fer-ho l'Alba, en Ricard creu que els membres del jurat, com a experts, tenen uns coneixements que els

proporciona un 'saber' que, de la manera amb la que s'hi refereix, és pràcticament absolut.

Com ja apunta l'anterior cita d'en Ricard, bona part d'aquesta superioritat del rol narratiu del jurat es posa en escena en el moment de les valoracions. Així doncs, cal que prestem atenció a les opinions que els entrevistats formulen sobre aquest microrelat abans de determinar si validen l'estatus d'expert que proposa el programa.

En general, els entrevistats consideren que les valoracions són molt positives i molt poc crítiques. Com ja hem vist en la categoria d'identitat generacional, justifiquen aquesta suavitat amb l'argument que els concursants són infants. Ara bé, en Ramón reconeix que el moment que els membres del jurat han de triar un concursant per sobre dels altres resulta un moment dur. Tot i ser valoracions normalment positives i suaus, en Toni assegura que, "quan els han tingut de dir que estava malament, ho han dit". En la seva opinió, són valoracions correctes, destinades a que els concursants aprenguin.

En canvi, l'Alba critica que només facin valoracions positives i que diguin el mateix a qui guanya que a qui perd, tot i que reconeix que "clar, són nens". Per en Ramón també són massa positives i creu que tanta positivitat no és bona:

Ramón: Hi havia vegades que els hi deien coses i jo pensava 'però si tampoc ho ha fet tan bé'. Que tampoc és bo dir-li que ho ha fet bé quan no ho ha fet bé. Però clar, és el que programa i el que es busca és 'qué bien, eres la mejor...'

Per una altra banda, alguns entrevistats opinen que els membres del jurat estan totalment preparats per fer les valoracions que el programa requereix. En Ricard està convençut que tenen els coneixements i l'experiència professional necessaris i ho demostren amb "les seves valoracions tècniques". Tot i així, considera que deuen rebre certes pautes d'un *staff* tècnic i de la direcció del programa.

La Sílvia també opina que tenen el que es necessita per complir correctament el seu rol en el programa: “són famosos que ja porten molts anys fent música”. Són gent amb experiència i treballadors que des de la producció del programa han triat molt pertinentment. Ara bé, aquesta entrevistada opina que, tot i que són els apropiats per ocupar el seu rol i decidir sobre els participants, tenen certa preferència cap als que tenen “un deix d’Andalusia”. També considera que tenen predilecció per aquells concursants que opten per interpretar el seu mateix estil:

Sílvia: M'han sorprès. M'ha semblat que estaven com cegats, per la seva... pel seu propi estil de cantar... Però potser un programa no és suficient. Però m'ha donat la sensació que es decantaven pel que ells [el jurat] també canten.

L’Alba posa en dubte les valoracions dels membres del jurat un grau més que la Sílvia. Per exemple, parlant sobre la no eliminació d’un concursant concret, assegura que “discrepa molt amb la decisió del jurat”, però que “ells ja s’ho faran” (Alba). Aquest moment és dels escassos en que algun entrevistat posa en dubte d’una manera ta accentuada algun dels experts del programa. A més, aquest “ja s’ho faran” torna a ser un bon exemple que reconeix als membres del jurat com un subjecte principal de la narració. Després de fer aquestes declaracions, l’Alba segueix qüestionant-los, titllant les seves valoracions directament de subjectives i de simples opinions:

Alba: És com una manera molt subjectiva, que en algun moment potser la cançó no t'ha agradat com l'han fet i no se què... i dius 'mira, doncs aquesta que s'ha notat més, doncs la triem i que passi'. Però clar, potser si haguessin fet una altra cançó... Crec que la decisió l'haurien de consensuar entre més persones. (...) En la decisió, el coach i el seu ajudant potser estaran d'acord i serà molt evident, però potser els dos tindran opinions diferents.

Tot i aquest qüestionament cap als membres del jurat, segueix creient que ells són els més adequats per triar als concursants que mereixen avançar en el programa, ja que el públic “potser no acabarà votant per qui canta més bé, sinó per qui li cau més bé” (Alba). Però hi ha dos entrevistats que posen al jurat en dubte d’una manera molt més radical. Tant la Isabel com en Ramón opinen que els membres del jurat no tenen, en absolut, els coneixements necessaris per fer unes bones valoracions. Ella reconeix que tenen certes nocions sobre l’àmbit artístic que tracta el programa, però no són els indicats per valorar les actuacions dels concursants. Considera que podrien haver trobat algú més qualificat i que els han triat perquè “són les cares gracioses de la *tele*”, ja que “cares conegudes sempre ven més” (Isabel). Sobre les valoracions, aquesta entrevistada expressa el següent:

Isabel: Crec que s'ho treuen de la màniga. Com si hi anés jo. Que els coneixements no els tenen; que estan col·locats pel que estan col·locats. Les valoracions del programa de petits no crec que siguin molt valoracions. Molt poques vegades corregeixen res. Clar que als nens tampoc els hi pots dir res. No són gens constructives, perquè estan molt de cachondeo. Donen la seva opinió com si ho poguéssim fer nosaltres.

Per tant, la Isabel no valida en absolut el seu estatus d’expert, igual que tampoc ho fa en Ramón. Ell creu que estan al programa per fer espectacle i aconseguir audiència: els coneixements que puguin tenir no és el motiu per què els han triat. De fet, dubta profundament que tinguin “uns coneixements musicals i de professors” òptims per efectuar bé el paper que li ha donat el programa. Al mateix temps en Ramón considera la possibilitat que, a part d’aquests professors tant inadequats, tinguin experts que els ajudin en el programa:

Ramón: Perquè segurament deuen tenir altres professors, quan fan els assajos i tal. Aquests sí que són professors aptes, que tenen els coneixements de música i que es preocupen també pels nens. Això sí que

són professionals. Aquests [els coaches] són professionals de l'espectacle. Són dues coses diferents.

Aquests altres professors són alguns dels experts que en Ramón proposa al llarg de la seva entrevista. També creu que qui s'encarrega realment de triar els concursants és un equip de psicòlegs que “saben quines categories de gent” necessita el programa per agradar a l'audiència (Ramón). Finalment, també proposa un perfil d'expert que reapareix implícitament en moltes de les converses amb els altres entrevistats i que ja hem mencionat en el subapartat de mèrit: l'expert extern al programa que serà capaç de detectar als concursants amb talent i amb futur professional. La Sílvia s'hi refereix com “algú [que] estarà alerta” i la Isabel com “algú [que] el veu i després el promociona”. En Ramón opta per un contundent “els que en saben”, mentre que en Nico, molt més explícit, parla d’ “algun productor de música” que “vagi buscant talents”. A més a més, com ja hem vist també en la categoria de mèrit, els entrevistats que han visualitzat *Tu Cara Me Suena Mini* reconeixen com a experts l'equip de col·laboradors del programa, és a dir, “maquillatge, vestuari, els professors...” (Nico).

Tot i que ni la Isabel ni en Ramón creuen que els membres del jurat siguin experts, la resta d'entrevistats sí que ho llegeix d'aquesta manera. Com ja hem vist en un altre punt, en Nico ho fa de la manera més explícita:

Nico: Doncs que tens les persones, que són experts i que t'ajuden, perquè en saben, a fer o a aconseguir allò que tu necessites.

En Nico recull força bé el conjunt d'elements que els entrevistats utilitzen per parlar d'aquest rol narratiu i de la resta de professionals que sí consideren experts.

Parlant concretament sobre un dels membres del jurat, en Nico assegura que és una persona respectada pels seus companys i per la gent en general, amb uns coneixements tècnics i professionals molt bons i amb les coses molt clares. En Nico

considera que aquest expert és conegut pel públic en general i reconegut en el seu àmbit laboral. També descriu aquest membre del jurat com una persona que “en sap moltíssim” i que és “polivalent” (Nico). Aquest últim adjectiu resulta especialment interessant, ja que connecta directament amb la identitat mòbil i no estancada que hem comentat diverses vegades al llarg de tot l'estudi. Seguint amb la descripció d'expert que articula en Nico, tenim la clara afirmació amb la que ens deixa en un moment determinat:

Nico: *Un expert vol dir que té més coneixement que un altre.*

Però també concreta que aquests coneixements han de ser diversos, variats i complets. Finalment ens explica que el més important és el “bagatge professional” (Nico). En altres paraules, l'experiència fa l'expert.

Resumint, en primer lloc, els entrevistats identifiquen ràpidament els membres del jurat com experts amb potestat per decidir, excepte per dos entrevistats que no els reconeixen en absolut aquesta capacitat. En general, es considera que els experts ho són per què tenen uns coneixements professionals, acumulats a base d'experiència, i compten amb el reconeixement que es mereixen. D'aquesta manera, els entrevistats veuen completament adequat que aquests adults es presentin com a models a seguir per als participants, encara que només en matèria d'identitat laboral. Com a posseïdors dels coneixements, es situen en una posició de superioritat en que sostenen el poder per decidir. Aquest poder per decidir, que als programes es materialitza en el moment de decidir qui guanya cada prova, és qüestionada per aquells entrevistats que semblen tenir una visió més externa del programa.

10. Opinió general sobre els programes

Per últim, farem un repàs per les declaracions dels entrevistats en relació a altres discursos que els programes vehiculen, per tal de veure de quina manera reaccionen davant d'aquests. Els discursos que tractarem en aquest subapartat són,

principalment, el conflicte dels 'nens' a la televisió i com la participació en el programa els pot afectar, el programa com un simple joc i el programa com a experiència.

La Sílvia, en la primera entrevista, ens havia explicat que no segueix mai aquests programes perquè se li fan molt llargs i pesats i que, a més a més, no li agraden ni els programes de cuina ni els de cantar. En canvi, quan tornem a trobar-nos amb ella ha quedat força contenta amb el programa i, encara que se li ha fet llarg, reconeix que “amb els nens era molt tendre, molt maco” (Sílvia).

Una cosa semblant passa amb la Teresa, que ja mostrava preocupació respecte el mecanisme d'incloure “nens dins l'àmbit televisiu” en la primera entrevista. Ella considera que el protagonisme que es dóna als concursants, sent tant joves, “per nassos afectarà la seva personalitat” (Teresa). Per tant, s'hi mostra totalment en contra i rebutja els programes que ho fan. En canvi, en la segona trobada, un cop visualitzat un episodi dels *talent shows* analitzats en aquest estudi, suavitza el seu discurs d'oposició:

Teresa: No m'ha semblat tan malament com m'imaginava. Segueixo sent força reticent a que els nens surtin en programes televisius, però sí que és veritat que és molt diferent a la versió adulta, que és molt més 'espectacle' i show. I en aquest cas cuiden molt que segueixin sent molt innocents, 'trabajo en equipo'... (...) En aquest cas sí que hi ha uns valors bons. Sí que hi ha alguna coseta que he trobat una miqueta lletja, però...

Sobre aquests elements que l'han amoïnat destaca els regals que reben els concursants que queden eliminats, ja que considera que s'està utilitzant als infants amb objectius publicitaris i per fomentar el consumisme entre els més joves de l'audiència. Tot i aquesta petita crítica, podem detectar com el seu discurs es torna molt menys crític respecte aquests programes. Ara bé, s'ha de tenir en compte que

el *talent show* que se li ha adjudicat aleatòriament és, podríem dir, el més positiu en valors de tots tres programes.

Sobre el tema de com afectarà als concursants la participació al programa, podem destacar una de les intervencions de la Isabel:

Isabel: Aquests concursos estan molt bé, però penso que també pels nens potser són una mica chasco. Perquè surten a la tele, es relacionen amb famosos... és super guai [sic] el moment que estan allà, però això va acabar i mai més s'ha vist a cap d'ells. No sé si després tiren per alguna altra banda, però també penso que pot ser una mica perjudicial de dir 'ah, doncs jo vaig sortir a la tele i ara res'.

Igual que ho feia la Teresa en la primera entrevista, la Isabel considera que la participació en el *talent show* de concursants tan joves pot resultar negatiu pel seu desenvolupament.

En canvi, la Sílvia no sembla estar massa preocupada sobre aquesta possibilitat. Respecte al futur dels concursants només en parla en referència a l'objectiu del programa de buscar un concursant amb qualitats intrínseques i capacitats per aprofitar-ho: un concursant a qui, des del programa, "li vegin un futur" (Sílvia).

Paral·lelament a aquest tema, trobem que alguns entrevistats entenen el programa com un espai de competició. Alguns consideren que és una "competició sana" (Ricard), mentre que altres es mostren molestos al "fer de la competició entre nens un espectacle" (Ramón). Sols hi ha una d'entre aquest grup d'entrevistats que, a més a més d'un ambient competitiu, hi percep la idea dels programes com una simulació professional. Aquesta entrevistada és la Teresa, que creu que un dels objectius dels programes és formar futurs professionals, però no ho veu amb bons ulls:

Teresa: Sí que [el programa] segurament els inculcarà una disciplina i ja tindran unes bases, però no crec que ara sigui el moment.

Relacionat amb el tema de la competició, la majoria dels entrevistats considera que el concurs no és en absolut una simulació professional útil pel seu futur. Aquest grup d'entrevistats perceben el programa com només un joc amb el que els concursants s'hi diverteixen i, fins i tot, aprenen. Recordem el reiteratiu mantra d'en Toni on insisteix que pels concursants sols "és un joc". Resulta especialment rellevant com la Teresa, que percep el programa com una simulació professional, alhora considera que els joves concursants se'l prenen "més com un joc".

Cal recordar, en aquest punt, que Couldry i Littler (2011) ens avisen del perill d'entendre aquests programes com un simple joc, ja que els permet legitimar les normes neoliberals més extremes sense ser criticats. Però fins i tot els dos entrevistats que es mostren més crítics respecte els discursos que vehiculen els programes, en Ramón i la Teresa, fallen en aquest punt i ho passen per alt.

D'aquesta manera, amb l'argument de 'només és un joc' i 'només és un concurs', les possibles crítiques es dilueixen durant el propi raonament dels entrevistats. En múltiples ocasions, els entrevistats estan construint un argument amb cert to crític, però quan ells mateixos formulen la consideració que 'només és un concurs', la seva crítica s'atura i es dissol per si sola. Un bon exemple és el moment en el que en Ricard està parlant sobre la poca voluntat de foment del treball en grup d'aquests programes. En un moment determinat, l'entrevistat atura en certa manera el seu argument per concloure el següent:

Ricard: Aquest programa no ho fomenta, però tampoc és un programa educatiu.

Amb això, el seu esperit crític sembla quedar bloquejat. El formula com si es tractés d'un argument absolut i irrefutable. El mateix passa amb la norma dels programes

que exigeix un guanyador individual. Els entrevistats en fan referència tal com si fos una norma que no deixa possibilitat de ser qüestionada: és una norma evident i de sentit comú.

Teresa: I clar, al final hi ha un únic guanyador, per molt que diguin 'No, tots rebran regals i mòbils i coses'... No és veritat, al final serà un. Però si els apuntes a un concurs, òbviament ha d'haver-hi un guanyador

Toni: Clar, al final només ha de guanyar un. Això són els concursos: sempre ha de guanyar un. Que això és el que sap greu.

Sílvia: Entenc que els que passen, doncs molt bé. Però els que no passen, també. Perquè aviam, no deixa de ser això: un concurs.

Segons els entrevistats, simplement és com funcionen els concursos i sembla que posar-ho en dubte és de ximplés.

El mateix sol passar respecte altres elements que els entrevistats perceben clarament com a artificials, però que tampoc semblen poder rebre crítica al formar part del mecanisme del concurs, que 'només és un concurs':

Isabel: El polsador [de Tu Cara Me Suena Mini] no està amanyat [sic], sinó lo següent [riu]. (...) Les parelles [de concursants i acompanyants] estaven fetes abans del programa... Estic una mica convençuda. Jo penso que està tot apanyat [sic]. Que són les normes del joc, eh. Ja ho saps.

Rient al final del comentari sobre el polsador, la Isabel treu ferro a la crítica que hi dirigeix i, seguidament, torna a diluir-la assumint que "són les normes del joc".

Ara bé, hi ha entrevistats que sí que són capaços de posar en dubte certs elements, tot i que potser són elements d'importància secundària. Potser precisament són

jutjats d'artificials perquè es perceben poc integrats en el funcionament del programa. Un exemple és el tema del reciclatge i els temes socials a *MasterChef Junior*. Tant la Teresa com en Ricard ho destaquen negativament, ja que els sembla massa forçat. Ella ho reconeix com a un bon esforç, però li sembla insuficient, mentre que l'aparició d'una nutricionista durant un instant del programa li sembla superficial i "dirigit a buscar l'aprovació dels pares" (Teresa).

L'Alba i en Ramón també perceben les relacions entre els concursants i entre els concursants i els experts com artificials, forçades i poc creïbles. D'una banda, en Ramón insisteix en que ho troba "tot molt postís" i molt per "fer espectacle". D'altra banda, l'Alba tampoc es creu un altre discurs del programa:

Alba: Això que els hi diuen de 'sou els nou millors d'Espanya'... Bueno, però qui diu de tota la gent que no s'ha presentat? (...) És com que diuen que tots els que canten bé d'Espanya s'han presentat i aquests, per tant, són els millors.

Com podem veure, l'Alba posa completament en dubte aquest discurs que ella considera que intenta vendre el programa.

En oposició a aquests elements que es perceben tant artificials, en Ricard considera que els concursants "deuen ser bastant ells mateixos". En un punt de la seva entrevista contraposa aquests dos moments:

Ricard: Molt naturals [els concursants] no són. Només quan reaccionen, quan ploren, quan veuen una cosa que els hi agrada es sorprenen... Llavors sí que veus que són ells mateixos. Però en canvi quan estan tan encotillats, amb el 'sí chef' i amb el 'no chef'...

La consideració que els concursants es mostrin com són realment, és a dir, que davant les càmeres mostrin la seva veritable identitat, també la recull la Isabel, que ho relaciona amb la seva identitat generacional:

Isabel: Això [no mostrar-se com són en realitat] penso que passa amb els adults. Però en els nens no surt. Pots tenir algo a dir-los: 'això, fes-ho més així...'. Però són nens i jo penso que s'obliden i surt la personalitat [de veritat].

Aquests dos entrevistats semblen creure que els concursants no són capaços d'amagar la seva veritable identitat: tal com apareixen en els programes és com són en realitat.

Per acabar, falta tractar el tema del programa com una experiència. Una part considerable dels entrevistats llegeix el programa com a tal. D'entre ells podem destacar, en primer lloc, en Nico, que assegura que participar en el programa és un somni fet realitat pels concursants infantils:

Nico: En el fons, aquests nens i aquestes nenes, quan un ha acabat el programa, han complert el seu somni, que és: primera, sortir a la tele, cantant o ballant, fer-ho bé, amb un actor o artista, que [no importa] si t'agrada o no t'agrada, [perquè] estàs amb un famós... I després han estat en una escola uns dies, una setmana, en una escola que els han ensenyat allò que [els concursants] volen també fer i que no tenen prou recursos o prou coneixements o no saben on anar [per aprendre-ho], i l'han ensenyat.

Segons en Nico, doncs, el programa és un somni fet realitat perquè han estat amb famosos, gent d'èxit, i perquè momentàniament ells també han estat famosos. A més a més, presenta el programa gairebé com una tasca social, un ajut pels necessitats, que ofereix coneixements a aquells que tenen dificultats per accedir-hi.

En Ricard també ho considera una experiència positiva pels concursants pel fet que els ofereix uns coneixements:

Ricard: És un procés formatiu. Coneixen a molta gent, molta gent que els tracta molt bé. Cuiners, professors, etc. Imagino que es pot valorar com una bona experiència

Així doncs, per resumir aquest punt podem destacar que alguns entrevistats senten preocupació pel futur dels concursants que han aparegut en el programa, tot i que, alhora, entenen que hi han anat només a jugar. Aquest discurs lúdic provoca que bona part de les crítiques dirigides als mecanismes del concurs quedin diluïdes pels mateixos entrevistats que les formulen, encara que alguns elements secundaris sí que es perceben com a molt artificials. Finalment, un nombre destacable dels entrevistats entén el programa, no com una simulació professional, però sí com una experiència formativa positiva.

11. Conclusions de les entrevistes en profunditat

Al marc teòric hem posat sobre la taula la importància del mecanisme d'identificació. Hem explicat que té una primera vessant relacionada amb la mirada endògena i una segona que parla de la mirada exògena, és a dir, la mirada dels altres. En relació a aquesta segona vessant, hem explicat el paper fonamental del mecanisme interpretatiu, tant en el procés comunicatiu en general com en el procés identitari. A continuació, doncs, repassarem quines grans identitats perceben i interpreten, és a dir, identifiquen, els entrevistats.

Així doncs, trobem que aquestes grans identitats identificades 'des de' els receptors són tres ben diferenciades: els adults, els nens i els concursants d'èxit. En primer lloc, la figura d'adults o 'grans' fa referència a tots aquells personatges que participen en el funcionament del concurs, però que no són els concursants. Són els membres del jurat, els professionals convidats i els padrins de *Tu Cara Me Suena Mini*.

Aquestes figures són identificades a través del nom i/o de la seva ocupació laboral, tant dins del programa (jurat, acompanyants, maquilladors...) com de manera més àmplia (cantants, actors, cuiners...). Són identificats com a subjectes individuals i com a treballadors: la seva identitat prioritària és la laboral. Els entrevistats també parlen molt de la passió que aquests professionals senten respecte la seva feina, valorant molt positivament que es dediquin a la seva professió per la vessant expressiva que els pot oferir i no per la instrumental: a cap dels entrevistats se li passa pel cap que si dediquin per guanyar diners o per la fama.

El fet que per referir-s'hi parlin 'd'adults', és a dir, que els identifiquin per la seva identitat generacional, no vol dir que aquesta en sigui interpretada com la prioritària. En canvi, el que sí implica és que, d'alguna manera, la seva identificació és deutora de la identificació dels no-adults. Per tant, aquí hi podem trobar un primer mecanisme de creació d'identitats: el significat de la identitat d'aquests adults es crea per oposició, a partir del significat de la identitat dels no-adults, és a dir, dels concursants.

Paral·lelament, la majoria dels entrevistats valida l'estatus d'expert d'aquests adults, sobretot a partir de considerar que tenen coneixements superiors, experiència i èxit entès com a fama. Aquesta consideració provoca que no posin en dubte les valoracions que els adults fan als concursants. Alhora, asseguren que el seu èxit professional és totalment merescut. El seu mèrit es justifica amb arguments relacionats amb l'esforç, el treball i el triomf que ha de comportar. Tot i així, fins i tot aquells entrevistats que no els consideren experts amb grans coneixements del seu àmbit laboral, sí que interpreten que són adults d'èxit professional. Alhora, la totalitat dels entrevistats també els identifiquen com a models a seguir amb qui es fixen els concursants.

En segon lloc trobem la figura de nen. En tots els casos es dona per suposat que són concursants que van a jugar a un joc. En cap cas veuen el programa con una eina professionalitzadora. Per començar trobem que se'ls identifica pel nom. Cal

recordar que els adults són identificats pel nom d'una manera més precisa i individual que als nens. Mentre que els entrevistats acostumen a distingir entre un i altre adult, els nens són situats en una col·lectivitat d'infant.

Els nens també són identificats molt sovint pel seu lloc d'origen, tot relacionant la importància de l'entorn per explicar les seves habilitats i la personalitat. Els entrevistats assenyalen que ser d'una determinada zona geogràfica justifica certes habilitats que els fa destacar respecte a la resta de participants. Però per sobre de tot, si als entrevistats els preguntes com són aquestes figures, tots afirmen que són nens. Així doncs, la identitat prioritària amb la que els entrevistats identifiquen els concursants és la relacionada amb la seva edat.

Al contrari del que passa amb els adults, als nens no se'ls considera mai com a experts, tot utilitzant l'argument que els falta experiència. Ara bé, hi ha excepcions, que tractarem en la següent figura, en que sembla que apuntin a que, en un futur, sí seran experts. El que els nens sí semblen compartir amb els adults, segons les opinions que formulen els entrevistats, és que comparteixen una passió per actuar, imitar o cuinar. Per tant, en ells sí es detecta la vessant expressiva del treball, encara que no s'interpreta com a referent la feina, sinó com una afició.

D'altra banda, els entrevistats interpreten que els nens van a jugar al programa, però que també hi aprenen. Alhora, consideren que hi ha nens que són bons de per sí, però que si aprenen i treballen encara seran millors. Respecte a aquest tipus de concursant, cal destacar que per definir-lo s'utilitzen tota una sèrie de termes essencialistes que els entrevistats són incapaços de definir. Fan referència a tenir 'gràcia', 'naturalitat', 'facilitat', 'caràcter' o 'talent', entre altres. De manera més o menys explícita, tots aquests comentaris acaben per fer referència a l'existència del talent innat.

Resulta interessant com, en la primera entrevista, el discurs sobre el treball i el talent varia molt segons l'entrevistat: alguns valoren clarament el treball i l'aprenentatge,

altres es decanten clarament pel talent i, en mig, hi ha els entrevistats amb un discurs més equilibrat entre les dues vessants. En canvi, després de visualitzar els programes, tots ells convergeixen i parlen dels dos elements, però tendint a prioritzar la vessant essencialista. Així, en general, acaben amb aquest discurs comú en que el més important per triomfar és el talent i, si aquest es treballa, això conduirà a un èxit merescut. Ara bé, el gran mèrit que es té en compte a l'hora de parlar dels concursants és el relacionat, novament, amb la seva edat.

En tercer i últim lloc, els entrevistats identifiquen de forma diferenciada la figura del concursant d'èxit. Aquí s'hi inclou dues figures que majoritàriament es considera que coincideixen: d'una banda, els concursants amb molt talent i, de l'altra, els guanyadors, que sempre s'ho mereixen. Com ja hem dit, per descriure a aquest tipus de concursant els entrevistats utilitzen termes essencialistes i la seva curta edat és, a més a més, un mèrit extra. Aquest mèrit que els atorguen parla, d'alguna manera, del talent innat. L'argument és el següent: sent tant petits no han tingut temps d'aprendre, llavors s'interpreta que les seves capacitats extraordinàries han de ser, per força, innates. Per tant, el mèrit que adjudiquen els entrevistats és un mèrit essencialista i de caràcter innat.

Segons la manera en la que la descriuen els entrevistats, la figura del concursant d'èxit es separa parcialment de les identitats col·lectives de concursant i de nen. És a dir, el concursant d'èxit es situa en una posició intermèdia, entre els nens i els adults: se'ls distingeix molt individualment, igual que passa amb els adults i de manera contrària que passava amb els nens. Alhora, es destaca que són nens i concursants, encara que en una posició més destacada i, fins i tot, els situen en una posició elevada respecte als seus companys. Tot i aquesta superioritat, en cap cas arriben a l'altura dels membres del jurat i dels altres professionals.

Aquestes són les excepcions que comentàvem respecte la figura del nen, en que hem mencionat que els entrevistats mostren senyes d'una validació, en un futur més o menys llunyà, de la seva identitat laboral. Els entrevistats, en certa manera,

interpreten que tenir èxit dins el programa els suposarà èxit fora del programa, en el món professional, però no per l'acció del propi programa, sinó per la intervenció d'un expert extern. Per tant, podem concloure que, majoritàriament, els entrevistats interpreten el programa com un recurs que aporta als concursants diversió i experiència, però que també pot funcionar com a trampolí meritocràtic cap a l'èxit professional.

VII. *Conclusions generals*

1. L'adult d'èxit professional

La televisió, com a prescriptora de l'imaginari social, té un paper important en la manera de concebre i entendre com ha de ser l'adult d'èxit professional. La interpretació que els receptors fan d'aquesta figura és una construcció simbòlica a partir de la representació televisiva que els programes fan d'ella. Així, aquesta representació serà captada d'una o d'altra manera segons el receptor que ho llegeixi. L'objectiu d'aquest estudi ha estat assenyalar les característiques de l'adult d'èxit professional que proposen tres formats infantils de *talent shows* i la lectura que fan d'aquests una mostra d'entrevistats. El darrer objectiu d'aquest apartat de conclusions generals és, doncs, posar en comú ambdós resultats per discernir quines identifications dels receptors corresponen amb les representacions que proposen els programes.

El col·lectiu d'èxit professional als programes s'encarna en els adults: el acompanyants dels participants, els convidats, als que imiten els participants i, molt especialment, el jurat. Els entrevistats reconeixen aquesta figura d'adult d'èxit professional en el jurat del programa sense cap dubte. Aquests adults d'èxit es presenten com un grup amb una identitat unificada: la identitat laboral és el centre del seu ser i la professió és la seva gran passió. A més, aquesta identitat laboral els ha portat fins a l'èxit, entès aquí com a fama, és a dir, com a reconeixement públic. L'èxit professional els situa en una posició de poder on tenen la capacitat de validar la seva pròpia posició de superioritat.

Els adults d'èxit professional tenen experiència i coneixements en el seu camp d'actuació, cosa que provoca que sovint utilitzin un llenguatge específic que els fa ser vistos com experts. Com a experts són els únics que, a més de validar la seva posició de superioritat, poden validar l'entrada de nous membres al seu elitista grup. Només adults d'èxit poden acceptar a nous adults d'èxit, sense aquesta validació, els participants dels programes mai no seran considerats adults d'èxit. Els entrevistats identifiquen la figura de l'adult d'èxit i les seves característiques, en general, com a veritables. És cert que alguns entrevistats no reconeixen al jurat l'estatus d'experts, però en general s'identifica la figura d'adult d'èxit professional de la mateixa manera que la presenten els programes: adults amb experiència, coneixements i reconeixement en el seu àmbit d'actuació, en definitiva, amb èxit laboral i poder per acceptar nous membres, així com per mantenir la seva posició de superioritat, ja que el seu èxit és totalment merescut.

A més, aquests adults es representen i s'identifiquen com a models a seguir. Amb aquest poder de validar l'entrada a l'elit de membres de classes inferiors, i amb el seu èxit merescut, els adults dels programes es proposen com els únics possibles models a seguir per aconseguir l'èxit. Només es pot aconseguir l'èxit sent com els que validen l'èxit. Què s'ha de tenir, llavors, per ser acceptat com un membre de l'exclusiva elit de gent amb èxit professional?

2. Prescripció del triomf

La identitat d'adult d'èxit s'encarna en el rol narratiu dels adults del programa, però també es projecta sobre els concursants. Aquests últims es presenten com a 'faltats', com individus que els manca quelcom per poder ser considerats individus d'èxit. Aquesta mancança, principalment, ve donada pel fet que la seva identitat prioritària és la de nens. Per modificar la seva identitat, per modificar el seu 'ser', han d'imitar el 'fer' dels adults que, com a models a seguir, els proporcionaran el canvi d'identitat prioritària.

Aquest canvi es presenta com un procés: els nens (identificats com a nens) han d'adoptar el comportament i els gustos dels adults per aconseguir ser validats dins del grup de l'elit professional i, d'aquesta manera, aconseguir l'èxit. Durant el desenvolupament dels programes, els concursants són tractats com a nens i com a adults alhora. Aquesta dicotomia és una mostra del canvi identitari que requereixen els concursants. Com a nens, es presenten com un col·lectiu amb una identitat fragmentada, és a dir, amb molts elements diversos que els identifiquen. Aquesta identitat fragmentada contrasta amb la dels adults, que tenen una identitat unificada al voltant de la laboral, que n'és el centre del seu 'ser'. El programa representa un canvi identitari per als concursants, per als guanyadors almenys, la qual cosa els entrevistats no interpreten així. Per ells, els participants són nens al principi i continuen sent nens al final del programa, fins i tot els guanyadors. Aquesta identitat generacional és la única que es pot entendre com a prioritària en ells. Els nens només poden ser nens, només als adults se'ls hi permet ser alguna cosa més que adults.

Els concursants que acaben per aconseguir aquesta transformació que presenta el programa han de tenir, en primer lloc i de manera indispensable, talent. El talent es representa com quelcom innat que tens, o no, de manera natural. És l'element que permet al concursant prendre decisions correctament sense necessitat de tenir coneixements previs i que li garanteix l'èxit. En segon lloc, és necessari també el treball i l'esforç per poder adquirir experiència, que a la llarga intervindrà en l'accés a l'èxit i en el reconeixement públic. Ara bé, aquest treball només resulta útil si es compta amb talent des de l'inici del procés. Alhora, el talent es presenta com a mèrit suficient que permet la transformació: permet l'ascensió social de gent ordinària fins l'elit d'èxit professional. Els entrevistats no acaben de validar que el mèrit sigui suficient per permetre el canvi identitari, la qual cosa és lògica, ja que per ells els participants mai no deixen de ser nens.

El tercer element que requereixen els participants per tal d'accedir a l'elit laboral és una complexa capacitat de posar la seva identitat en escena. Aquesta capacitat fa

referència a mostrar la seva veritable identitat en forma de creació culinària o d'actuació que 'arribi al públic'. Tal com si es tractés d'una transmutació d'alquimista, els concursants han de convertir el seu 'ser' en una representació, en un producte comercial, que els membres del jurat i el públic puguin consumir. Aquesta autorepresentació davant la mirada consumidora exògena ha de prendre, en certa manera, la forma adulta.

Però aquesta autorepresentació necessita complir els estrictes estàndards de correcció que marquen els adults d'èxit (el jurat). El canvi identitari dels participants, així doncs, s'ha de produir a partir del mecanisme de *sameness* i *difference*: han de ser de la mateixa manera que els seus models a seguir —que a més, són els únics que poden valorar el seu canvi identitari— i a més s'han de distingir de la resta de participants que no podran experimentar aquest canvi d'identitat i que deixaran enrere. El gust i el comportament dels adults d'èxit és legítim i acceptat com el correcte, tant pels concursants, que s'identifiquen i els imiten, com pels entrevistats, que no ho posen en dubte. D'aquesta manera es valida als adults del programa com a únics models a seguir per aconseguir l'èxit.

Quan els concursants aconsegueixen trobar l'equilibri perfecte entre *sameness* i *difference*, els adults d'èxit els reconeixen com un dels seus. Quan aquests adults reconeixen els mèrits dels concursants, obren les portes a que formin part del seu col·lectiu de professionals d'èxit. Els adults, des de la seva posició de superioritat, són els únics que poden fer que els concursants s'incorporin com a nous membres de l'elit professional. I la validació dels experts influeix en la validació que en fa la gent ordinària. En definitiva, tothom acaba validant aquest accés a l'elit perquè els experts ho han fet. De fet, els entrevistats interpreten l'entrada a l'elit dels guanyadors com quelcom evident.

Aquest reconeixement del jurat és un primer premi, però també n'hi ha un segon: el de la mobilitat social merescuda. El canvi identitari dels participants suposa una ascensió social al lloc que els correspon perquè, com els experts bé han identificat,

tenen talent. El talent és el mèrit suficient per tal que els correspongui la mobilitat social. D'aquesta manera, el programa legitima les jerarquies de la meritocràcia com a sistema social just, alhora que es legitimen les normes neoliberals sobre l'èxit. Tot i que els entrevistats accepten aquestes jerarquies i normes, al tractar-se de programes infantils posen en dubte que es pugui aplicar als participants. Al contrari que els programes, ells consideren que els guanyadors continuen sent nens i que, encara que tenen talent i s'ho mereixen, hauran d'esperar a ser més grans per poder gaudir de l'èxit i de la posició de superioritat que ja els han reconegut. Les normes neoliberals no s'apliquen als infants, però sí al món dels adults.

3. La identitat variable però unificada

Els tres *talent shows* analitzats entenen la identitat com a quelcom intern i intrínsec a l'individu. Una bona mostra d'això és el gran pes que el talent innat té en el seu discurs sobre l'èxit: el talent els defineix; el talent és una qualitat intrínseca de la seva identitat. Però al mateix temps que defineixen la identitat en termes essencialistes, igual que els entrevistats, també la consideren un element modificable i millorable. I és que una identitat massa fixa i rígida suposaria un impediment per triomfar.

Seguint aquest discurs, tant els entrevistats com els programes valoren tenir una identitat en forma: tenir una identitat variable i flexible, ser camaleònic i poder millorar. Al mateix temps és necessari destacar: tenir una identitat original, que sigui diferent de la resta, tot i que sigui correcta segons el criteri expert. D'aquesta manera, els receptors, com a consumidors, t'assenyalaran com algú especial i amb prou mèrit per escalar socialment.

La identitat del subjecte postmodern és contradictòria, fragmentada i sense centre, la qual cosa provoca problemes identitaris. Els mecanismes meritocràtics com els *talent shows*, ofereixen una manera de 'curar' aquests problemes. Posant la identitat laboral com la peça central de la identitat individual, els *talent shows* permeten que la

resta de fragments identitaris s'ordenin, evitant així possibles contradiccions, però sense que s'encarari.

VIII. Bibliografía

Agulló Tomás, E. (1997). *Jóvenes, trabajo e identidad*. Oviedo: Universidad de Oviedo. Servicio de Publicaciones.

Agulló Tomás, E. (1998). La centralidad del trabajo en el proceso de construcción de la identidad de los jóvenes: una aproximación psicosocial. *Psicothema*, 10(1), 153–165.

ALLEN, A. (2012). Life without the «X» Factor: meritocracy past and present. *Power and Education*, 4(1), 4.

Alonso, L. E. (1998). *La Mirada cualitativa en sociología: una aproximación interpretativa*. Madrid: Fundamentos.

Anderson, B. (1991). *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London [etc.]: Verso.

ANDREWS, M., i CARTER, F. (2008). «Who Let the Dogs Out?» Pets, Parenting and the Ethics of Lifestyle Programming. Dins de Palmer, G. (Ed.). *Exposing lifestyle television: The big reveal*. Burlington, VT: Ashgate.

Barker, C. (2003). *Televisión, globalización e identidades culturales*. Barcelona [etc.]: Paidós.

- Bauman, Z. (1996). From Pilgrim to Tourist - or a Short History of Identity. Dins de Stuart Hall i Paul du Gray (eds.), *Questions of cultural identity*. London [etc.]: Sage.
- Bauman, Z. (1997). *Postmodernity and its discontents*. Cambridge: Polity.
- Bauman, Z. (2001). *La Sociedad individualizada*. Madrid: Cátedra.
- Bauman, Z., i Vecchi, B. (2007). *Identidad*. Madrid: Losada.
- Bell, D. (1976). *El Advenimiento de la sociedad post-industrial: Un intento de prognosis social*. Madrid: Alianza.
- Biltereyst, D. (2004), The Controversy around Reality TV in Europe. Dins de Holmes, S., i Jermyn, D. *Understanding reality television*. London [etc.]: Routledge.
- Biressi, A., i Nunn, H. (2005). The Especially Remarkable: Celebrity and Social Mobility. Dins de *Reality TV: Realism and Revelation* (p. 44–58). New York: Wallflower Press.
- Biressi, A., i Nunn, H. (2005). *Reality TV: Realism and Revelation*. New York: Wallflower Press.
- Blitvich, P., Bou-Franch, P., i Lorenzo-Dus, N. (2013). Identity and impoliteness: The expert in the talent show Idol. *Journal of Politeness Research*, 9(1), 97–121.
- Bolívar, A. (2006). *La identidad profesional del profesorado de secundaria: Crisis y reconstrucción*. Málaga: Ediciones Aljibe.
- Campbell, J. (1959). *El Héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Casetti, F., i Di Chio, F. (1999). *Análisis de la televisión: Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona: Paidós.
- Castelló, E. (2008). *Identidades mediáticas: Introducción a las teorías, métodos y casos*. Barcelona: UOC.
- Castells, M. (2003a). *L'Era de la informació: Economia, societat i cultura. Volum 1: La societat en xarxa*. Barcelona: UOC.
- Castells, M. (2003b). *L'Era de la informació: Economia, societat i cultura. Volum 2: El poder de la identitat*. Barcelona: UOC.
- Couldry, N., i Littler, J. (2011). Work, Power and Performance: Analysing the «Reality» Game of The Apprentice. *Cultural Sociology*, 5(2), 263–279.
- Courtés, J. (1997). *Análisis semiótico del discurso: del enunciado a la enunciación*. Madrid: Gredos.
- Dafonte Gómez, A. (2011). Evolución de los rasgos culturales del formatotelevisivo «Operación Triunfo» en España desde la perspectiva de la identidad demarca (2001-2011). *Revista de La SEECI*, 25, 63–101.
- Del Río, P., Álvarez, A., i Rio, M. del. (2004). *Pigmalión: Informe sobre el impacto de la televisión en la infancia*. Madrid: Fundación.
- Derrida, J. (1982). *Margins of Philosophy*. Chicago i London: Chicago University Press.
- DOYLE, J., i KARL, I. (2008). Shame on You: Cosmetic Surgery and Class Transformation in 10 Years Younger. Dins de Palmer, G. (Ed.). *Exposing lifestyle television: The big reveal*. Burlington, VT: Ashgate.

- Du Gay, P. (1997). Introduction. Dins de *Doing cultural studies: The story of the Sony Walkman* (pp. 1–5). London: The Open University.
- Du Gay, P., Hall, S., i et al. (1997). *Doing cultural studies: The story of the Sony Walkman*. London: The Open University.
- Dyer, R. (1986). *Heavenly bodies: film stars and society*. Basingstoke: Macmillan.
- Dyer, R., i McDonald, P. (2001). *Las Estrellas cinematogràfics: historia, ideología, estética*. Barcelona [etc.]: Paidós.
- Elder, B. (1989). *Image and identity: Reflections on Canadian film and culture*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, en col·laboració amb the Academy of Canadian Cinema.
- Fernández Martínez, P., i et al. (2011). *Los niños y el negocio de la televisión: Programación, consumo y lenguaje*. Zamora: Comunicación Social.
- Ferrés i Prats, J. (1994). *Televisión y educación*. Barcelona: Paidós.
- Fox, A. (1956). Class and Equality. *Socialist Commentary*, (Maig), 11–13.
- Freud, S. (1969). Psicología de las masas: Más allá del principio del placer: El porvenir de una ilusión. Madrid: Alianza.
- Gebhart, S. (2012). *El cine actual de Cataluña: Un análisis del ámbito cinematográfico entre construcción de identidad y éxito internacional* (Tesi Doctoral). University of Vienna, Viena.

- Geraghty, C. (2000). Re-examining Stardom: Questions of Texts, Bodies and Performance. Dins de C. Gledhill i L. Williams (Eds.), *Reinventing Film Studies* (pp. 183–201). London: Arnold.
- Greimas, A. J. (1987). *Semántica estructural: investigación metodológica*. Madrid: Gredos.
- Grossberg, L. (1996). Identity and Cultural Studies: Is that all there is?. Dins de Stuart Hall i Paul du Gray (eds.), *Questions of cultural identity*. London [etc.]: Sage.
- Grosser, A. (1999). *Identidades difíciles*. Barcelona: Bellaterra.
- Hall, S. (1992a). Encoding, decoding. Dins de S. During (Ed.), *The Cultural Studies Reader* (pp. 90–103). London [etc.] : Routledge.
- Hall, S. (1992b) The question of cultural identity. Dins de Hall, S., Held, D., & McGrew, A. G. *Modernity and its futures*. Cambridge : Open University.
- Hall, S. (1996). Introduction: Who Needs 'Identity'?. Dins de Stuart Hall i Paul du Gray (eds.), *Questions of cultural identity*. London [etc.]: Sage.
- Hall, S., i Du Gay, P. (1996). *Questions of cultural identity*. London [etc.]: Sage.
- Hall, S., Held, D., i McGrew, A. G. (1992). *Modernity and its futures*. Cambridge: Open University.
- Holmes, S. (2004a). All you've got to worry about is the task, having a cup of tea, and doing a bit of sunbathing. Approaching celebrity in Big Brother. Dins de Holmes, S., i Jermyn, D. *Understanding reality television*. London [etc.]: Routledge.

- Holmes, S. (2004b). Reality goes pop!: reality TV, popular music and narratives of stardom in Pop Idol (UK). *Television and New Media*, 5(2), 147–172.
- Holmes, S. (2011). «Whoever Heard of Anyone Being a Screaming Success for Doing Nothing». *Media History*, 17(1), 33–48.
- Holmes, S., i Jermyn, D. (2004). *Understanding reality television*. London [etc.]: Routledge.
- Howe, M. J., Davidson, J. W., i Sloboda, J. a. (1998). Innate talents: reality or myth? *The Behavioral and Brain Sciences*, 21(3), 399–442.
- Ivanic, R. (1997). *Writing and identity: the discursal construction of identity in academic writing*. Amsterdam: John Benjamins publishing.
- Jermyn, D. (2004). «This is about real people!»: video technologies, actuality and affect in the television crime appel. Deborah Jermyn. Dins de Holmes, S., & Jermyn, D. *Understanding reality television*. London [etc.]: Routledge.
- Joseph, J. E. (2004). *Language and identity: National, ethnic, religious*. New York: Palgrave Macmillan.
- Kellner, D. (2011). *Cultura mediática: Estudios culturales, identidad y política entre lo moderno y lo posmoderno*. Tres Cantos, Madrid: Akal.
- Kroger, J. (2000). *Identity Development: Adolescence through adulthood*. Thousand Oaks (Calif.): Sage.
- Kroger, J. (2004). *Identity in adolescence: The balance between self and other*. Hove [etc.]: Routledge.

- Kvale, S., i Brinkmann, S. (2009). *Interviews: learning the craft of qualitative research interviewing*. Los Angeles (Calif.): Sage.
- Lawler, S. (2008). *Identity: Sociological perspectives*. Malden, MA: Polity Press.
- Littler, J. (2013). Meritocracy as Plutocracy: The Marketising of «Equality» Under Neoliberalism. *New Formations*, 80(1), 52–72.
- Martín, M. G. (20065). Los nuevos géneros de la neotelevisión. *Área Abierta*, 12 (nov).
- Martínez García, L. del C. (2008). *La ficción televisiva de TV3 como productora de referentes de identidad cultural catalana: Estudio de caso de la sitcom «Plats Bruts»* (Tesi Doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona.
- McKee, A. (2003). *Textual analysis: A beginner's guide*. Thousand Oaks (Calif.): Sage.
- Medios, E. G. de. (2015). Resumen general de resultados (Octubre 2014 a Mayo 2015). Madrid: AIMC.
- Moran, J. (2011). The fall and rise of the expert. *Critical Quarterly*, 53(1), 6–22.
- Morley, D., i Robins, K. (1996). *Spaces of identity: global media, electronic landscapes and cultural boundaries*. London: Roudledge.
- Oliva Rota, M. (2012). Fama y éxito profesional en «Operación Triunfo» y «Fama ¡a bailar!». *Comunicar*, 20(39), 185–192.
- Oliva Rota, M. (2013). *Telerrealidad, disciplina e identidad: Los «makeover shows» en España*. Barcelona: Editorial UOC.

- Orozco Gómez, G. (1987). Televisión y producción de significados (tres ensayos). *Comunicación Y Sociedad*. Cuadernos Del CEIC, (2). México: Universidad de Guadalajara.
- Ortiz, M. a, Ruiz, J. a, i Díaz, E. (2013). Las televisiones y la investigación en infancia y televisión. *Comunicar*, 20(40), 137–144.
- Palmer, G. (Ed.). (2008). *Exposing lifestyle television: The big reveal*. Burlington, VT: Ashgate.
- Perales Albert, A., i Pérez Chica, Á. (2008). Aprender la identidad: ¿qué menores ven los menores en TV? *Comunicar*, 16(31), 299–304.
- Price, M. E. (1995). *Television, the public sphere and national identity*. Oxford: Clarendon.
- Redden, G. (2008). Making Over the Talent Show. Dins de Palmer, G. (Ed.). *Exposing lifestyle television: The big reveal*. Burlington, VT: Ashgate.
- Rodrigo Alsina, M. (2000). *Identitats i comunicació intercultural*. [Barcelona]: Edicions 3 i 4.
- Ruiz Collantes, X., Ferrés, J., Obradors, M., Pujadas, E., i Pérez, O. (2006). La imagen pública de la inmigración en las series de televisión. *Quaderns Del CAC*, 23-24, 107–132.
- Sampedro Blanco, V. (Ed.). (2003). *La Pantalla de las identidades: Medios de comunicación, políticas y mercados de identidad*. Barcelona: Icaria.
- Sarabia, B., i Torregrosa, J. R. (1983). *Perspectivas y contextos de la psicología social*. Barcelona: Hispano Europea.

- Strathern, M. (1996). Enabling Identity? Biology, Choice and the New Reproductive Technologies. Dins de Stuart Hall i Paul du Gray (eds.), *Questions of cultural identity*. London [etc.]: Sage.
- Torregrosa, J.R. (1983). Sobre la identidad personal como identidad social. Dins Sarabia, B., i Torregrosa, J. R. *Perspectivas y contextos de la psicología social*. Barcelona: Hispano Europea.
- Veira, J. L. V., i Goy, C. M. (2010). La difusión de los valores expresivos en el trabajo. *Configurações*, (7). Recuperat [gener 2015] de <http://configuracoes.revues.org/168>
- Ventura, R. (2014). *La sexualidad mediada: Estudio de la heteronormatividad en los informativos de televisión*. (Treball de màster). Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.
- Watson, T. J. (1995). *Trabajo y sociedad: Manual introductorio a la sociología del trabajo, industrial y de la empresa*. Barcelona: Hacer.
- Wolf, M. (1994). *Los efectos sociales de los media*. Barcelona: Paidós.
- Wolton, D. (1992). *Elogio del gran público: Una teoría crítica de la televisión*. Barcelona: Gedisa.
- Young, M. (1994). *The Rise of the meritocracy*. New Brunswick: Transaction Publishers.